

DATE DUE

MAR 30 19[illegible]			

GAYLORD PRINTED IN U.S.A.

ENCYCLOPÉDIE-RORET.

NOUVEAU MANUEL

COMPLET

DE MUSIQUE

VOCALE ET INSTRUMENTALE.

SECONDE PARTIE.

T. III.

AVIS

Le mérite des ouvrages de l'*Encyclopédie-Roret* leur a valu les honneurs de la traduction, de l'imitation et de la contrefaçon. Pour distinguer ce volume il portera, à l'avenir, la *véritable* signature de l'éditeur.

Roret

PARIS.—IMPRIMERIE ET FONDERIE DE FAIN,
rue Racine, 4, place de l'Odéon.

MANUELS-RORET.

NOUVEAU MANUEL COMPLET DE MUSIQUE VOCALE ET INSTRUMENTALE, OU ENCYCLOPÉDIE MUSICALE,

PAR A.-É. CHORON,
Ancien directeur de l'Opéra,
Fondateur du Conservatoire de musique classique et religieuse;

ET J.-ADRIEN DE LAFAGE,
Professeur de chant et de composition,
Maître de chapelle à Paris.

SECONDE PARTIE.

COMPOSITION.

TOME TROISIÈME.

INSTRUMENTATION, UNION DE LA MUSIQUE AVEC LA PAROLE, GENRES.

PARIS,
A LA LIBRAIRIE ENCYCLOPÉDIQUE DE RORET,
RUE HAUTEFEUILLE, N° 10 BIS.
SCHONENBERGER, MARCHAND DE MUSIQUE,
BOULEVART POISSONNIÈRE, 10.
1838.

NOUVEAU
MANUEL DE MUSIQUE,
OU
ENCYCLOPÉDIE MUSICALE,

Par M. CHORON,

FONDATEUR ET DIRECTEUR DU CONSERVATOIRE DE MUSIQUE CLASSIQUE.

MANUEL
DE MUSIQUE.

LIVRE SIXIÈME.

INSTRUMENTATION, VOIX ET INSTRUMENTS SÉPARÉS ET RÉUNIS.



Par le mot *instrumentation*, nous entendons ici l'art de disposer les compositions musicales de manière à ce qu'elles puissent être convenablement rendues par les divers organes naturels ou artificiels au moyen desquels le son est produit.

Jusqu'à présent nous avons traité de la composition en elle-même, et nous sommes entrés dans de longs développements sur les opérations qui peuvent se pratiquer en ce qui concerne la combinaison des sons. Nous avons d'abord examiné comment les sons devaient se succéder les uns aux autres pour former une suite de tons disposés de manière à flatter agréablement l'oreille; nous avons cherché à démontrer que cette partie de la composition était celle dont le sentiment est le plus universellement perceptible, celle au moyen de laquelle le compositeur pouvait obtenir les effets les plus beaux et les plus naturels; et, en conséquence, nous avons considéré cette partie de l'art comme la plus essentielle, puisqu'elle est la moins susceptible d'être suppléée par les autres, tandis qu'elle peut parfaitement exister seule, briller du plus vif éclat, et si son entourage est mauvais, se détacher et s'isoler pour échapper à la corruption. Tel a été l'objet du second livre de ce *Manuel*, dans lequel nous avons traité de la mélodie.

Après avoir fait la part de cette souveraine régulatrice des

idées musicales, nous avons examiné comment les sons, que nous n'avions considérés jusqu'alors que dans les successions monodiques qu'ils formaient, pouvaient se faire entendre simultanément ; nous avons exposé quelles combinaisons variées produisaient les diverses positions des sept notes de l'échelle frappées à la fois : nous avons vu bientôt que dans ces combinaisons il en était que l'organe auditif rejetait comme n'offrant qu'un ensemble incohérent ; d'autres, au contraire, qui laissaient à la mémoire une impression agréable, et d'autres qui, au moyen de précautions et de dispositions fournies par l'expérience, bien que choquant un moment l'oreille, ne la blessaient point, et tout au contraire formaient une ombre agréable auprès de l'entour lumineux qui les accompagnait. Nous avons ensuite cherché à faire l'application de ces nouveaux éléments, et nous avons donné les moyens de les mettre en œuvre. Ces nouveaux préceptes ont été l'objet de notre troisième livre, dans lequel il a été question de l'*harmonie* et de l'*accompagnement*.

Le livre suivant, où nous avons traité du *contre-point*, a eu pour objet d'unir ensemble et d'appliquer simultanément l'enseignement contenu dans les livres précédents. Nous avons examiné comment la mélodie et l'harmonie se prêtaient un aide mutuel ; nous avons montré comment l'harmonie donne les moyens de présenter une mélodie sous diverses faces, et comment on peut parer d'ornements riches et gracieux les contours d'un chant naturel et simple ; on a vu par quels artifices le compositeur instruit savait se créer mille ressources pour intéresser sans cesse l'auditeur, et lui remettre sous les yeux le passage qu'il avait d'abord applaudi pour qu'il l'applaudît de nouveau.

Nous avons ensuite donné des cadres prêts à recevoir le fruit des études des livres précédents, et, en traitant dans le Ve livre de l'*imitation*, du *canon* et de la *fugue*, nous avons mis l'élève en état de conduire convenablement ses idées, et de les présenter sans désordre et avec unité et variété à la fois. Cependant il ne lui a pas encore été permis de se livrer à toute sa verve, et nous l'avons arrêté par la sévérité des règles, ne permettant pas à son inexpérience de les transgresser. Tout ce que nous lui avons fait écrire jusqu'à présent n'a consisté qu'en essais qu'il a pu indifféremment tracer sur l'ardoise ou sur la cartelle, et effacer après correction, puisque rien de cela n'était destiné à l'exécution, pas plus que les discours que composent les élèves de rhétorique ne sont destinés à être prononcés en public.

Maintenant, si l'élève a étudié avec soin les livres que nous venons d'analyser sommairement, il peut écrire correcrectement la mélodie et l'harmonie ; mais, en supposant

qu'il en soit là, il doit remarquer qu'il ne suffit pas, quand on fait exécuter de la musique, de coucher purement les parties d'un morceau. Pour satisfaire l'auditoire, toute pièce de musique doit avoir de plus diverses qualités.

1° Les parties de tout morceau de musique doivent être exécutables, et par conséquent le compositeur doit connaître parfaitement l'étendue des voix et des instruments, les passages qui leur sont commodes ou incommodes, la force et la qualité du son de chacun d'eux, les effets que produit leur isolement ou leur association.

2° Lorsque l'on unit le discours à la mélodie, les relations des paroles et de la musique deviennent étroites, et le poëte devant être en quelque sorte identifié avec le musicien, celui-ci doit savoir adapter convenablement les paroles au chant, soit sous le rapport de la prosodie et de la prononciation, soit sous celui du sens du texte qui lui est fourni.

3° Toute musique n'est pas ou ne devrait pas être propre à tous les temps et à tous les lieux. Ainsi, le *gloria* d'une messe ne s'écrit pas ou ne devrait pas s'écrire comme une *romance* : le grand air d'une première chanteuse ne s'écrit pas ou ne devrait pas s'écrire comme une walse de cabaret; un final de *symphonie* ne ressemble pas ou ne doit pas ressembler à une composition qui aurait pour sujet les paroles du psaume *de profundis*.

Ces trois articles vont nous occuper dans ce livre et dans les deux suivants.

Les anciens divisaient la musique proprement dite, qu'ils appelaient *harmonique* en naturelle et artificielle : la première était celle des voix humaines, la seconde celle des instruments. Ceux-ci se distinguaient, comme aujourd'hui, en instruments à cordes, instruments à vent et instruments de percussion. Nous avons donc à considérer d'abord le système des voix humaines, qui sont les instruments que la nature a donnés à tous les hommes, puis ces instruments, nés des découvertes de l'esprit humain, qui, au moyen de combinaisons ingénieuses, a su soumettre à ses lois l'air, cet agent singulier du son qui nous le transmet avec une infinité d'accidents pleins d'intérêt, et qui ajoutent au charme de la musique.

Nous aurons à examiner tous ces instruments en eux-mêmes, et pris isolément. L'élève verra par l'analyse que nous ferons des qualités et des défauts de chacun d'eux, et par l'exposé de leurs diverses propriétés quelles ressources ils peuvent lui offrir et quelles erreurs il doit éviter quand il veut confier aux instruments le soin de rendre ses idées.

Cet examen sera l'objet de notre première section. Dans la seconde, nous verrons de quelle manière les instruments

peuvent s'unir les uns aux autres, et comment on les voit former le duo, le trio, le quatuor, etc., soit qu'ils se réunissent en famille : soit qu'ils admettent des étrangers parmi eux : nous examinerons les effets qui résultent de ces différents mélanges, et nous arriverons enfin à présenter les voix et les instruments réunis ensemble, et formant cet ensemble imposant, majestueux, sublime, l'un des plus beaux exemples de la puissance de l'esprit humain.

Cette matière est presque neuve à traiter, car ce que l'on en a dit jusqu'à présent a paru peu complet; nous avons donc ici à solliciter l'indulgence du public, de laquelle nous ne nous dissimulons pas que nous avons grand besoin.

CHAPITRE PREMIER.

DES VOIX.

§ Ier. *Classification.*

Quels que soient les progrès qu'a faits depuis un siècle et demi, et que peut faire encore la musique instrumentale, on peut affirmer sans crainte, non-seulement qu'elle n'égalera jamais la musique vocale, mais mieux, qu'elle n'en approchera même de loin, sous aucun rapport, et malgré les ressources immenses qu'elle tient à sa disposition.

Les voix toujours contenues dans les mêmes limites, et ne pouvant, comme les instruments, acquérir des perfectionnements mécaniques, les voix restreintes quant à l'étendue, et dont le volume paraît faible à côté d'un grand nombre d'instruments, occuperont éternellement le premier rang pour l'exécution de la musique.

C'est donc de ces *instruments naturels* que nous devons d'abord nous occuper, en revenant avec quelques développements sur ce qui a déjà été dit, à cet égard, dans notre premier livre, pages 85 et suiv.

L'habitude que l'on a prise, depuis près de cent ans, d'écrire à quatre parties toute musique vocale (1), a fait tomber en désuétude plusieurs des clefs autrefois employées, pour représenter divers tons du clavier général des voix, dont l'ancienne classification a été par conséquent négligée, et cette ma-

(1) On comprend que nous ne parlons ici que des parties réelles.

tière n'étant point basée sur des principes certains, il en est résulté une foule d'incertitudes ; chacun s'est donné toute liberté à cet égard, et des professeurs, fort recommandables d'ailleurs, se sont laissé entraîner dans des erreurs très-graves et très-préjudiciables au succès de l'enseignement.

Ces erreurs venaient de ce que l'on n'aperçoit pas d'abord ces caractères distinctifs et tranchés qui offrent le moyen de classer les voix, de les distribuer en genre et en espèce, et d'établir leur dénomination en raison de cette distribution. Chacune des qualités des voix est susceptible d'une graduation dont les termes sont extrêmement rapprochés : de sorte que, sous quelque rapport qu'on les envisage, il devient on ne peut plus difficile d'établir entre elles des points de démarcation. Cependant, de même que, dans certaines professions, on a établi, dans les facultés physiques des individus, des limites pour l'aptitude à telles ou telles fonctions ; de même, dans la composition musicale, on a établi entre les voix certaines limites pour rendre chacune d'elles propre à l'exécution de telle ou telle partie de l'harmonie. Nous allons essayer d'exposer succinctement les principes d'après lesquels il a été possible ou convenable de régler cette déterminaison.

La classification des voix se fait par genres et par espèces.

La division en genres s'opère par la considération du sexe des individus : il y a donc deux genres de voix ; les voix masculines et les voix féminines.

Les voix masculines ou viriles sont celles des hommes après la mue ; les voix féminines ou puériles sont celles des femmes et celles des jeunes garçons avant la mue. Les voix masculines se nomment génériquement *tailles* (1), et les voix féminines *dessus* (2).

(1) On dit aujourd'hui plus communément *ténor*. Ce dernier mot est plus ancien et indiquait autrefois la partie qui *tenait* le plain-chant et sur lequel *déchantaient* (traitaient un contre-point) une ou plusieurs autres parties. C'était la *teneur* du morceau ; elle était pour l'ordinaire dans une des parties graves. La dénomination de *ténor* s'est toujours maintenue en Italie. En France on lui a substitué le mot *taille*, sans doute parce que cette partie, tenant le milieu dans le trio, autrefois fort usité, de haute-contre, taille et basse, *coupe* ces parties, *taillant* et s'appropriant d'une part les notes trop graves pour la voix aiguë, de l'autre les notes trop aiguës pour la voix grave.

(2) Ou soprane, en italien *soprano*. Le mot italien correspond exactement au mot français. Il s'emploie en outre pour désigner les hommes qui chantent cette partie, et que nous appellerons en français *sopranistes*. Ces hommes, lorsqu'ils n'étaient pas castrats, s'appelaient autrefois *faucets* ou *faussets*, du nom de la voix factice, au moyen de laquelle il chantaient la partie de dessus.

La division des genres en espèces se fait d'après la considération combinée du diapason et du corps de la voix.

Le diapason de la voix est l'espace qu'elle occupe dans le clavier général ou l'étendue générale des tons. Le corps, qu'il est difficile de définir, paraît être une conséquence du volume ou de la masse des cordes vocales : de même que le corps du son rendu par une corde ou un tuyau dépend de la longueur de ce tuyau ou de cette corde. Un son, pour être bien conditionné, doit être d'un corps proportionné à sa gravité; de même que tout individu doit être d'une corpulence proportionnée à sa taille.

Cela posé, les voix, quant à l'étendue, se divisent d'abord en voix simples et en voix composées : les voix simples sont celles qui ont l'étendue ordinaire d'une voix, c'est-à-dire celles d'une portée de musique sans ligne additionnelle, ce qui comprend dix ou douze sons diatoniques; les voix composées sont celles qui réunissent l'étendue de deux ou plusieurs voix simples contiguës.

On verra, Pl. 1re, liv. 6, *fig.* 1, le tableau comparé de toutes les voix humaines disposées sur une portée de treize lignes. D'après les indications placées au-dessus de cette portée, on voit d'abord la grande division des voix par genre, en masculines et féminines : on comprendra ensuite qu'en chaque genre les voix médiaires sont les voix ordinaires, et les deux extrêmes les voix extraordinaires, parce qu'elles se rencontrent moins fréquemment que les autres. Les trois voix ordinaires se distinguent en basse, moyenne et haute; les voix extraordinaires se désignent par l'épithète de *contre* ajoutée à la qualification de la voix ordinaire qu'elles excèdent, l'une au grave, l'autre à l'aigu.

On aura donc en chaque genre les voix simples ci-après :

Haute-contre.		Contre-haut.	
Haute	taille.	Haut	dessus.
Moyenne		Moyen	
Basse.		Bas	
Basse-contre.		Contre-bas.	

Voilà pour les voix simples.

Quant aux voix composées, on en aura, en chaque genre, autant d'espèces que l'on pourra former d'alliages deux à deux, trois à trois, quatre à quatre, etc., des voix simples contiguës. Ainsi, en les désignant, pour abréger, par les lettres qui s'y rapportent, on aura pour voix masculines doubles ou de deux diapasons simples, les voix *AB, BC, CD, DE,* c'est-à-dire les voix de basse-contre et basse-taille, de basse-taille et baryton, de baryton et taille, de taille et haute-contre. (Voyez *fig.* 2.)

Pour voix triples ou de trois diapasons, les voix *ABC, BCD, CDE.* (*Voyez fig.* 2.)

Pour voix quadruples ou de quatre diapasons, les voix *ABCD, BCDE.*

Et, enfin, la voix quintuple ou de cinq diapasons *ABCDE.*

Et de même pour les voix de femmes : ce qui donne en tout quinze espèces de voix, tant simples que composées, pour chaque genre.

On pourra quelquefois être embarrassé de savoir à quelle espèce simple on devra rapporter une voix composée. On se réglera d'après la considération du corps de la voix. Toute voix composée doit être rapportée à l'espèce de voix simple dont elle possède le corps. La même observation s'applique aux voix incomplètes, c'est-à-dire celles qui n'ont même pas l'étendue d'une voix simple.

Il faut remarquer que, d'un genre à l'autre, les voix de même rang sont à l'octave l'une de l'autre, c'est-à-dire la basse-contre (*A*) du contre-alto (*a*) ; la basse-taille (*B*) du bas-dessus (*b*), etc. Cependant, si on entend ces voix ensemble, on les croira à l'unisson. Par suite de cette illusion, lorsque deux voix de genre différent sont à l'unisson, la voix masculine paraît au-dessus de la voix féminine. Il faut de l'habitude pour discerner leurs véritables rapports.

Tels sont, autant que nous pouvons le croire, les principes qu'il convient de suivre en cette partie : principes dont l'oubli a occasionné beaucoup de méprises et qu'il était bon de rappeler.

On a dû s'apercevoir que dans tout cet exposé, nous n'avons considéré dans les voix humaines qu'un seul registre, celui qui comprend les notes dites de *poitrine*, et qui fixe seul la quantité des voix. En général, toutes les notes de ce registre peuvent toujours être renfermées dans une portée, et lorsqu'elles vont au delà, soit au grave, soit à l'aigu, cela doit être considéré comme une exception. Grand nombre de voix ne possèdent pas même toutes les notes d'une portée en véritables sons de poitrine ; et un bien plus grand nombre encore, tout en ayant cette étendue, ne fournissent que des sons grêles et mesquins sur plusieurs tons : telle voix ne produira d'effet que sur trois, quatre, cinq ou six sons diatoniques : telle autre voix aura de bizarres inégalités et ne pourra émettre deux ou trois tons d'un égal volume. L'analyse des diverses divisions du clavier général de la voix confirmera ces opérations.

§ II. *De la moyenne-taille ou baryton.*

Parmi les voix viriles, celle-ci est celle qui se rencontre le plus communément : elle occupe le milieu du système, des voix graves, on l'appelle baryton, du grec *βαρυς*, grave et *τονος*, ton ; on l'a aussi nommée *concordant, basse-taille, seconde-taille, bas-ténor*, ou enfin, en terme d'argot d'école, *taille-pouilleuse ;* l'appellation de *concordant* qui est sans doute venue de ce que, dans l'exécution de la musique, elle s'emploie indifféremment comme ténor ou comme basse à défaut de l'une de ces deux voix.

Son diapason commence au *la* grave de la clef de *fa*, et s'étend jusqu'au *ré ;* sa clef véritable est la clef de *fa* sur la troisième ligne, *voyez fig.* 2 et 3 ; mais l'usage de cette clef étant aujourd'hui abandonné, on écrit communément les morceaux de chant destinés aux barytons sur la clef de basse, *fig.* 4, reproduction de la *fig.* 3, ce qui est une détestable habitude, puisque les notes se trouvent sans cesse au-dessus de la portée dont les premières lignes et les premiers intervalles restent vides ; du reste, il n'est plus possible de remédier à cet inconvénient.

Au théâtre le rôle de la première basse, dans l'opéra comica celui da buffo cantante, et dans l'ancien opéra comique français celui du *Martin* et du *Solié*, sont écrits pour baryton. Les rôles même qui ont été écrits anciennement pour la partie que chantent les basses étaient vraiment écrits pour baryton, montant au *mi*, au *fa*, et quelquefois jusqu'au *sol*.

Dans les chœurs, la partie de baryton s'unit ordinairement à la basse ; et, comme on le verra dans la seconde section, il est mieux d'écrire la partie de basse comme si elle devait être chantée par des barytons, en évitant, toutefois, de la maintenir longtemps dans les notes d'en haut.

On doit, en général, se renfermer entre le *si bémol* et le *mi bémol*.

Ce n'est qu'à une époque assez moderne que les voix de basse et de baryton ont acquis quelque importance au théâtre. Jusque vers la fin du siècle dernier, ces rôles ne chantaient que du récitatif, et ne s'employaient même presque jamais dans le trio, puisque le duo était admis presque seul. Les voix aiguës semblaient s'être emparées de tout et n'avoir permis aux basses de se faire entendre qu'à l'église. On les admit d'abord dans l'opéra-buffa, et l'on obtint ces airs bouffons si vraiment plaisants, airs souvent plus parlés que chantés, où l'acteur, quand il avait du talent, pouvait s'abandonner à toute la verve de la gaieté. Depuis que les Italiens ont cherché à combiner les mélodies avec l'action

dramatique, ils ont senti la nécessité d'employer tous les genres de voix et d'en tirer parti pour l'effet dramatique.

Il ne faut pas confondre le baryton avec certains bas ténors qui donnent quelques notes graves. Le baryton doit par son timbre se rapprocher bien plutôt de la basse que du ténor, il doit avoir un volume analogue à cette dernière voix ; et, comme elle est en elle-même plus maniable et comme le travail peut lui acquérir de la légèreté, ce genre de voix devient singulièrement agréable, et l'on comprend parfaitement que les compositeurs l'aient préféré à la basse.

§ III. *De la basse ou basse-taille.*

La voix de basse-taille, que l'on appelle aussi *basse vocale* ou *chantante*, ou simplement *basse* pour la distinguer de la basse instrumentale, est la plus grave des voix ordinaires.

Son diapason commence au *fa* grave du clavier général, et s'élève à l'*ut* au-dessus de la seconde octave. En conséquence, on écrit sa partie sur la clef de *fa*, quatrième ligne, *fig*. 2.

L'effet de cette voix est surtout admirable dans les morceaux d'ensemble ; c'est de cette manière qu'elle se trouve employée dans les opéras modernes italiens, français et allemands.

Ce genre de voix possède l'avantage de fournir des sons robustes, sur lesquels se pose admirablement l'harmonie vocale ; mais, à cause de cela précisément, elle manque tout-à-fait de légèreté, et souvent ses intonations restent douteuses, en raison du volume de son qu'elle émet ; en conséquence, si l'on veut écrire des airs pour cette voix, il est préférable de n'employer que des notes ténues et d'une intonation facile. Les accords martélés peuvent aussi s'employer avec avantage, et l'on en voit un excellent exemple dans le trio de *Guillaume Tell.*

A la vérité on trouve des basses qui, par le travail et l'exercice, acquièrent de la facilité et une justesse parfaite d'intonation ; mais si le compositeur veut que sa musique soit en général purement exécutée, il ne peut apporter trop d'attention à écrire cette partie très-facile. L'on doit en général éviter les passages chromatiques, où la voix de basse attaque des suites de demi-tons ascendants : bien rarement il se trouve une basse capable d'attaquer ces sons avec exactitude. Il en est de même des intervalles étendus et difficiles d'intonation. Ces passages sont d'un grand effet quand ils sont bien chantés ; mais détestables autrement.

On peut citer comme modèle d'air de basse d'un genre

noble et simple, l'admirable *audante* de l'opéra *Il Flanto magico* de Mozart, et dans le genre sacré, le *Tuba mirum* du même auteur.

§ IV. *De la contre-basse-taille.*

On l'appelle par abréviation basse-contre : elle monte depuis le *ré* et le *mi* jusqu'au *sol* et au *fa* de la seconde octave du clavier général, et s'écrivait autrefois sur la clef de *fa* cinquième ligne : on trouve cette clef employée dans diverses compositions, toutes antérieures au dix-septième siècle, *fig.* 2, 3 et 4.

La voie de basse-contre ne se distingue plus maintenant de la basse-taille ordinaire, et se confond avec celle-ci ; seulement, quand on a des voix de ce genre, on peut en certaines occasions en tirer un excellent parti.

On comprend que tout ce que nous avons dit de la composition des airs de basse-taille devient encore d'une bien plus haute importance ici, puisqu'il s'agit de voix extrêmement fortes, et qui par conséquent se meuvent difficilement.

Les basses-contre, telles qu'on en entend un grand nombre dans les départements du nord de la France, et surtout dans l'ancienne province de Picardie, ne seraient peut-être que des basses-tailles si leur voix était exercée dans le haut : mais l'habitude de ne chanter que dans les églises, et de se défier sans cesse à qui descendra le plus bas, fait que les sons graves acquièrent une grande consistance, et qu'ils ne gagnent de ce côté que ce qu'ils perdent de leurs voix naturelles.

A la chapelle du czar, à Saint-Pétersbourg, l'office liturgique se chante par des voix à l'octave les unes des autres : la basse-contre y est alors d'une grande importance, et d'un résultat excellent.

§ V. *De la haute-taille.*

La haute-taille s'appelle communément *ténor*.

La musique destinée à cette voix s'écrit sur la clef d'*ut*, quatrième ligne, elle s'étend de l'*ut* et du *ré* au-dessous de la clef, et au *sol* au-dessus, *fig.* 1 et 2.

Depuis que l'on négligé l'étude des clefs, et que par paresse on se borne à en étudier une ou deux, on trouve des morceaux détachés, et même beaucoup de partitions où la partie de ténor est écrite sur la clef de *sol*, ce qui est absurde, comme nous le démontrerons par la suite.

Le ténor est celle des voix d'hommes que prisent le plus les compositeurs ; c'est pour cette voix qu'ils écrivent le plus

volontiers : c'est a elle qu'ils livrent toutes les plus belles inventions de leur génie : en effet elle offre d'immenses ressources, lorsque belle de sa nature, le travail lui a fait acquérir la flexibilité, la légèreté, l'égalité d'intonation.

C'est cette voix qui offre plus de ressources dans les effets pathétiques, qui va le plus droit au cœur; et, nous verrons (liv. VIII), que c'est toujours celle qui au théâtre occupe réellement le premier rang. Elle n'a ni la dureté des voix féminines, surtout dans les notes aiguës, ni la pesanteur des voix graves d'hommes. Elle se prête à tous les effets, et peut obtenir par l'étude un développement extraordinaire.

Nous venons d'assigner pour étendue à la voix de ténor les intervalles d'*ut* à *sol*, l'exercice rend la plupart des voix de ténor capables d'aller au delà, sans qu'on doive pour cela confondre cette voix avec la haute-contre, dont nous allons parler tout à l'heure. Les notes élevées du vrai ténor doivent avoir le timbre et le volume de toute la voix; elles ne doivent point *blanchir* (1), et perdre ainsi leur caractère.

Les compositeurs qui écrivent pour des chanteurs de profession, sont obligés de se régler sur la voix des sujets pour lesquels ils travaillent : telle est la cause de la disproportion qui existe entre les rôles de ténor : pour n'en citer qu'un exemple tout moderne, nous ferons remarquer que le rôle de Licinio, dans la *Norma* de Bellini, est écrit très-bas, tandis que le rôle d'Arturo, dans les *Puritani* du même auteur, se maintient sans cesse dans les notes aiguës; cela vient que le premier de ces rôles a été écrit pour un ténor nommé Reina, et le second pour M. Rubini.

On voit d'après cela qu'il est presque impossible de déterminer comment la partie doit être écrite, quant à l'emploi de telles ou telles cordes de la voix : le plus sûr pour cette voix, comme pour toutes les autres, est de se renfermer dans la portée : ici toutefois on doit plutôt établir le chant dans les notes aiguës, et dépasser la portée de ce côté que de l'autre.

Dans les chœurs les ténors ne doivent jamais dépasser le *sol*, à moins de cas extraordinaires, si ce n'est qu'en les divisant on puisse mettre des hautes-contre à la première partie.

---

(1) Nous employons cette expression parce qu'elle exprime bien notre pensée. On sait que les voix féminines s'appellent voix *blanches*, par conséquent la voix de l'homme *blanchit* quand, perdant le caractère viril qui la distingue, elle s'assimile ainsi à la voix des femmes et des enfants.

Du reste, cette partie est celle dans laquelle le compositeur peut s'abandonner le plus à son génie; il peut donner au ténor des traits brillants, des fioritures de toute espèce, en un mot, tout ce que la situation et le plan qu'il aura adopté pourront lui suggérer. Puisque c'est une obligation pour qui chante cette partie de pratiquer tous les traits de difficulté et d'assouplir son organe, le compositeur a droit de tirer parti de cette situation heureuse pour lui.

Les bons airs de ténor abondent dans toutes les pièces.

On peut rapporter à la voix de ténor certains rôles qui n'existent guère que dans le répertoire français, et qui ont été écrits pour un acteur doué d'une voix extraordinaire (1), et qui a laissé son nom à l'emploi qu'il a créé et dans lequel il a obtenu de longs et légitimes succès. Ces airs sont à vrai dire impossibles à chanter tels qu'ils sont écrits. On en trouve qui ont l'étendue de la *fig.* 6, ce qui est prodigieux. On ne doit pas en blâmer les compositeurs, puisque telle était l'étendue de cette voix extraordinaire, qu'elle possédait plus de deux octaves en voix de poitrine, et outre cela, un fausset extrêmement fort. Mais l'on doit blâmer les directeurs de province qui prétendent faire exécuter ces morceaux par des barytons ordinaires: on doit surtout blâmer un public souvent complétement ignorant en musique, qui exige que les rôles soient chantés non souvent tels qu'ils sont écrits dans la partition, tels que l'auteur les a conçus, mais tels qu'ils étaient chantés dans l'origine par un acteur doué de moyens extraordinaires.

§ VI. *De la contre-haute-taille.*

La voix de contre-haute-taille, s'appelle par abréviation *haute-contre*, en italien *tenore contraltino*, *tenore sfogato*.

C'est à proprement parler un ténor dont la force, se portant entièrement dans les notes aiguës, acquiert un caractère tout nouveau; car les véritables hautes-contre, telles qu'on les rencontre fréquemment dans le midi de la France, ne possèdent pas seulement un diapason beaucoup plus élevé que les hauts ténors, elles ont un timbre qui les rend tout à fait distinctes. Ce timbre n'est pas toujours fort agréable, et il a besoin d'être poli par le travail: son caractère consiste principalement dans un son nasal, qui semble le résultat d'un mélange des sons de poitrine et des sons de tête.

La partie de haute-contre s'écrit sur la clef d'*ut* troisième ligne, et s'étend depuis le *mi* et le *fa* au-dessous de cette

---

(1) M. Martin, ancien acteur de l'Opéra-Comique.

clef jusqu'au *la* et *si* au-dessus, *voyez fig.* 1 et 2, et souvent deux et trois tons plus haut : les tons d'en bas sont alors sans consistance ; tous ces sons aigus doivent être donnés franchement et sans effort pour avoir quelque agrément.

Les rôles qui appartiennent au premier ténor étaient, dans les anciens opéras français, écrits pour de véritables hautes-contre dont la voix semblait clouée dans la région aiguë. Cette habitude s'est heureusement perdue, et l'on emploie aujourd'hui en France le ténor ainsi que dans le reste de l'Europe.

La partie d'alto des chœurs dans les anciens opéras s'écrivait aussi, non pour le second dessus, mais pour le contralte ; cette mauvaise habitude est encore suivie quelquefois : nous reviendrons sur ce sujet.

Autrefois la voix de haute-contre était employée en France dans la plupart des cathédrales : on lui donnait dans la musique la partie d'alto, et en outre celui qui chantait cette partie devait improviser du contre-point sur le plain-chant ; c'est ce que l'on appelait du *chant sur le livre.* Si cet usage a été aboli, ce n'est point que le goût se soit perfectionné, c'est seulement que l'on n'a plus trouvé de chanteurs qui possédassent la tradition de cette baroque et indécente harmonie. Elle a dû être singulièrement regrettée de ceux qui, à la honte éternelle du goût, éprouvent un si vif enthousiasme pour l'absurde instrument, connu en France sous le nom de serpent, et dont l'usage, comme instrument d'accompagnement, paraît si révoltant à tout homme qui, musicalement parlant, n'a pas fait divorce avec le sens commun.

§ VII. *Du moyen dessus.*

Les voix féminines sont dans l'usage ordinaire bien plus mal classées que celles des hommes : cela vient que de tout temps elles ont été moins employées que les premières. En effet, les voix de femmes sont exclues de la plupart des églises catholiques et de toutes les églises grecques : le culte protestant les admet, mais, en raison de la constitution de son rituel, en tire assez peu de parti.

D'un autre côté, ce n'est qu'à une époque bien moderne, et dans un bien petit nombre de pays, que le progrès de la civilisation a levé la note d'infamie dont l'ignorance et la barbarie avaient marqué la noble profession de chanteur et de comédien, et qui, s'attachant surtout aux femmes, les éloignait de la scène et de l'étude de la musique.

Le moyen dessus, ou second dessus, est aux voix féminines ce que la moyenne taille du baryton est aux voix viriles : c'est l'espèce que l'on rencontre le plus communément,

soit parmi les femmes, soit parmi les enfants avant la mue de leur voix.

Elle s'écrit sur la clef d'*ut*, la première ligne s'étend du *si* et de l'*ut* de cette clef au *mi* et au *fa* au-dessus de la portée.

En France et en Allemagne on écrit cette voix sur la clef de *sol*.

L'éloignement que le mauvais goût donne pour tout ce qui est naturel et simple, a fait que l'on a trop souvent préféré les voix extraordinaires aux voix communes, et que l'on a peu écrit pour ces dernières.

Les plus habiles compositeurs ont souvent été forcés de se soumettre au caprice d'une chanteuse, quelquefois assez médiocre, mais qui, possédant un organe d'une grande étendue, en tirait parti pour suppléer au talent véritable qui lui manquait. Réciproquement, des musiciens médiocres cachent le vide d'idée de leurs compositions dans les traits extraordinaires, dans les sauts inusités, et ont ainsi pris leur part des applaudissements d'un certain public.

En France, des chanteurs et des cantatrices, possédant d'admirables voix naturelles, ont dû les forcer, s'en créer de factices, et par conséquent perdre la véritable (1) pour arriver à chanter le répertoire du temps. Cet inconvénient existe toujours et durera encore bien longtemps, tant que l'on n'aura pas le soin d'écrire pour les voix naturelles.

Lorsqu'un sujet se fait entendre une première fois dans un ouvrage connu, il doit sans hésiter transposer les airs principaux et les adapter au diapason de son organe; il doit changer ou faire changer par un maître intelligent les passages qui ne lui sont pas favorables : s'il a du talent, il n'y aura que la plus dégoûtante ignorance qui pourra lui faire un crime de ne pas reproduire les chants exacts, tels que les avait rendus celui qui l'avait précédé dans la carrière. Je me garde bien de dire tels que les compositeurs les avaient créés, car les ignorants que j'attaque ici sont fort incapables de savoir que cequ'ils applaudissent n'est point du tout la pensée du compositeur (2).

---

(1) Framery nous apprend qu'une cantatrice célèbre, la Saint-Huberty, possédait d'abord un très-beau second-dessus, qu'elle perdit pour se rendre capable de chanter les rôles de grand opéra.

(2) En province il n'est pas rare de voir les pièces les mieux exécutees attaquées de la sorte.

En Italie, au contraire, on trouverait fort mauvais que les chanteurs se copiassent ainsi les uns les autres; on s'y fait un plaisir d'entendre le même opéra chanté par des acteurs différents, et l'on y remarque particuliérement l'art que les chanteurs apportent à donner une expression nouvelle à la pensée primitive du compositeur.

Ainsi que nous venons de le dire, l'on a beaucoup trop négligé jusqu'ici la véritable voix de femme, le *moyen dessus*. Il en est résulté que les belles voix de ce genre ont travaillé les sons d'en haut ou ceux d'en bas pour se rendre capables de chanter les rôles destinés aux voix de haut et bas-dessus.

On trouvera, *fig*. 7, une vocalise dans laquelle l'étendue du second-dessus est employée fort habilement.

§ VIII. *Du bas-dessus.*

On a souvent confondu cette voix avec la précédente et avec le contralte, quoiqu'elle en soit fort distincte.

Son étendue est celle de la portée de la clef d'*ut* sur la seconde ligne, elle commence par conséquent au *sol* et au *la* au-dessous de la portée, et monte jusqu'au *si*, à l'*ut* et au *ré* au-dessus.

Comme l'usage de la clef d'*ut* sur la seconde ligne est perdu, on écrit la partie de bas-dessus sur l'une des trois clefs de *sol*, d'*ut*, première ou d'*ut*, troisième ligne.

Ce genre de voix est très-commun chez les jeunes garçons : on le rencontre surtout dans les campagnes, où les enfants ne cherchent pas à se procurer une voix factice. Parlant habituellement très-haut et chantant à pleine voix, soit chez eux, soit à l'église, soit en plein air, leur voix acquiert un développement et une intensité extraordinaires.

L'inspection de l'ancienne musique d'église prouve qu'en France et en Italie la partie de dessus était écrite pour des voix de ce genre. Cet usage se perdit en Italie par la facilité que l'on trouva à se procurer des castrats. En France on le quitta par l'habitude que l'on a de vouloir imiter ce qui est inimitable, et l'on força de malheureux enfants à crier, à se démener, à s'épuiser pour guinder leur voix, qu'alors ils ne tardent pas à perdre pour n'en retrouver jamais d'autre.

Presque tous les rôles connus au théâtre pour contralte sont de fait écrits pour bas-dessus, et il ne faut pas s'en plaindre, car les vrais contraltes sont extrêmement rares.

Les partitions italiennes abondent de rôles écrits pour bas-dessus, soit que cette partie soit le premier rôle de femmes, soit qu'il y ait deux rôles de première femme, comme par exemple dans la *Sémiramide*.

Ce n'est que depuis peu d'années que l'on a commencé à écrire des rôles du genre pour l'opéra français, et encore jusqu'à présent cette voix n'a-t-elle été mise qu'en seconde ligne.

Dans les anciens opéras français, les parties qui auraient convenu au bas-dessus étaient chantées par des voix d'hommes.

§ IX. *Du contre-bas dessus du contraste.*

C'est la contre-basse des voix féminines; nous avons dit plus haut qu'elle est fort rare, surtout en France. En Italie, où les voix de femme timbrent plus ordinairement dans le grave, on la rencontre assez fréquemment. Son étendue est exactement la même que celle de la haute-contre, *fig.* 1 et 2.

Elle en diffère sous le rapport du timbre, qui est viril chez la haute-contre et féminin chez le contralte.

De plus, le contralte a cela de particulier, que fort souvent il possède une grande étendue dans le haut, en sorte que c'est presque toujours une voix composée; c'est-à-dire, selon nos principes, une voix ayant l'étendue de deux, trois ou quatre voix, tandis que la haute-contre ne peut arriver loin dans les sons d'en haut.

Le contralte s'écrit comme la haute-contre sur la clef d'*ut*, troisième ligne.

§ X. *Du haut dessus, et du contre-haut-dessus.*

Cette voix est avec la voix de ténor celle pour laquelle sont écrits les principaux rôles des opéras, et la plus grande partie des airs, romances, chansons, destinés à être chantés dans les salons, avec accompagnement de piano. Lorsqu'elle a du volume et du timbre, elle produit un effet extraordinaire.

Elle s'étend du *ré* et du *mi* jusqu'au *fa* et au *sol* de la clef de *sol*. *Voyez fig.* 1 et 2, liv. 6. En France et en plusieurs endroits de l'Allemagne, on écrit la partie de dessus sur la clef de *sol*, qui est en effet la véritable; mais en Italie on se sert de la clef d'*ut* sur la première ligne.

Dans les chœurs, à moins de cas extraordinaires, on ne doit pas faire monter les dessus plus haut que le *sol*, et il ne faut jamais leur faire tenir longtemps cette dernière note; on doit autant que possible donner les tenues au-dessus dans l'espace qui s'étend du *si* au *mi*.

La voix de dessus est celle qui se prête le mieux aux traits d'agilité, celle qui s'habitue le plus aisément à pratiquer le trille. Néanmoins, les compositeurs ne doivent pas toujours se fier à ces ressources, qui ne sont souvent qu'une sauvegarde du mauvais goût et de l'absence d'imagination.

Jusqu'à présent l'on n'a pas fait attention que le genre des voix de dessus a sa haute-contre, comme le genre des

voix d'hommes. Cette voix s'étend du *fa* et du *sol* au *la* et au *si*, au-dessus de la portée de la clef de *sol*, seconde ligne : sa véritable clef serait la clef de *sol*, première ligne, aujourd'hui tombée en désuétude.

Grands nombres de rôles, surtout dans les opéras modernes, sont écrits réellement pour la voix de contre-haut-dessus, et c'est par irréflexion que l'on n'a pas fait entrer cette voix parmi les voix extraordinaires du clavier général.

Nous venons de parler des voix que la nature a fournies à l'espèce humaine, et qui, sauf le cas de mutisme, existent en quelque manière chez tous les individus ; mais l'homme ne s'est pas contenté de ce que lui offrait la nature, il a voulu y ajouter, et les recherches et expériences qu'il a faites à ce sujet ont donné naissance aux instruments d'abord, puis aux voix factices, dont nous allons nous occuper.

§ XI. *Des voix factices.*

Un médecin, mort à la fleur de l'âge, qui avait fait des études spéciales sur l'organe de la voix, et avait déjà rendu de grands services à l'art musical par ses consciencieux travaux, le docteur Bennati a prétendu que l'on pouvait, par le travail, obtenir telle voix que l'on voulait se donner, et il a cité à cet égard un grand nombre d'exemples ; l'un des plus remarquables est celui du ténor russe, Ivanow, qui, doué d'un superbe ténor, était parvenu à se créer une voix de basse pour être admis à la chapelle de l'autocrate. De cet exemple et de ce qu'a dit à cet égard le docteur Bennati, on aurait tort de conclure que tout individu pourrait facilement changer l'espèce de sa voix (il va de soi-même qu'il est impossible d'en changer le genre, à moins, comme nous le verrons bientôt, d'employer des moyens *surnaturels*) ; il faut pour y parvenir que la voix soit par elle-même susceptible d'être modifiée ; si le changement peut exister, il se fait assez rapidement ; les voix ainsi changées forment une première classe de voix factices, qui cependant sont toujours formées en sons de poitrine, et qui d'ailleurs ne se créent une échelle qu'aux dépens de la voix primitive, qui se perd en un instant si l'on ne prend soin de la conserver par un travail de tous les jours, de tous les instants, et qui, le plus souvent, se perd en tout ou en partie en dépit de toutes ces précautions.

Lorsque les voix masculines empruntent des notes au registre des voix féminines, il en résulte une série de tons *factices* plus ou moins étendue : ces tons s'ajoutent à la voix ordinaire sans lui rien enlever de ce qu'elle possède ; mais ils

se trouvent être d'un timbre tellement différent, qu'ils semblent n'appartenir plus au même individu. C'est ce que l'on nomme les sons de *tête*. On sait qu'en pareil cas l'art du chanteur est d'adoucir le plus possible les dernières notes du registre de poitrine, et de renforcer, autant que faire se peut, les premières du registre de tête. Si l'on ajoute le registre de tête à une voix, dont le registre de poitrine est déjà très-élevé, à la haute-contre, par exemple, qui souvent peut fournir en sons de poitrine l'*ut*, le *ré*, et même le *mi* au-dessus de la portée de clef d'*ut* troisième ligne, il en résulte une véritable voix de soprano ou dessus; et si les sons de tête d'une telle voix sont soigneusement travaillés, il n'y a aucun inconvénient à faire chanter à de telles voix la partie destinée aux soprani. J'ai entendu des voix de ce genre qui appartenaient à des individus dont la voix de poitrine n'était pas très-aiguë, ne s'étendant pas au délà du *sol*, dernière ligne de la portée de clef d'alto. Cette voix, autrefois si commune, s'appelait *faucet* ou *fausset*, et ceux qui en étaient doués portaient le même nom : ils chantaient surtout la musique d'église. En Italie, la facilité de se procurer un autre genre de voix factice, dont nous allons bientôt parler, fit perdre l'usage des faussets; maintenant on est obligé d'y revenir. Ce n'est que depuis la fin du siècle passé que ces voix ont disparu en France, c'est-à-dire depuis que la musique d'église a perdu toute son importance.

Il nous reste à parler d'une autre voix, qu'il faut bien classer parmi les voix *factices*, mais qui doit son existence à un moyen tout à fait *extra-musical*. On sent qu'il est question de la voix puérile conservée dans les individus que l'on prive, dès l'enfance, des organes de la génération. L'on n'a pu expliquer jusqu'à présent en quoi consistaient les rapports que l'on peut établir entre deux organes si différents; mais il est certain que l'éviration prévient chez les hommes la mue de la voix qui survient aux enfants entre douze et dix-sept ans, et transporte leur voix, soit tout à coup, soit par degrés, un octave plus bas. Une erreur assez commune consiste à croire que la mutilation est susceptible de donner de la voix : elle conserve seulement celle que l'individu possède ou doit posséder, car il y a peu d'exemples d'une telle opération pratiquée autrement que dans la plus tendre enfance. Si l'individu a une belle voix, à l'âge de la mue elle ne fait que prendre un nouvel accroissement, tant en volume qu'en étendue. L'on conçoit alors que celui qui la possède, s'adonnant chaque jour à un travail assidu, dont il n'est pas distrait par celle des passions qui a le plus d'empire sur nous, arrive à faire dans le chant des progrès étonnants tels, même, qu'il est impossible à d'autres qu'à lui

de les faire. Les voix de soprane ou de contralte ainsi, perfectionnées, sont, sous tous les rapports, supérieures à tout ce que l'on peut se figurer. Ceux qui ont prétendu que ces voix manquaient d'expression et de sentiment, ne les ont jamais entendues ; elles ont tenu pendant tout le cours du siècle dernier le sceptre du chant, et avec raison. On n'ose regretter qu'il ne se fasse plus de castrats ; mais il faut bien confesser que l'abolition de cet usage barbare en lui-même et punissable, a porté un grand préjudice à la musique, et particulièrement à l'art du chant, qui, dorénavant, n'aura pas ces types de perfection à offrir aux élèves et au public.

CHAPITRE II.

DES INSTRUMENTS D'ARCHET.

§ I[er]. *Idées générales.*

Ainsi que nous l'avons dit au commencement de ce livre, les instruments de musique se divisent en trois grandes classes :

1° Instruments à cordes;
2° Instruments à vent;
3° Instruments de percussion.

On peut faire dans ces trois classes d'assez nombreuses sous-divisions; par exemple en ce qui concerne les instruments à cordes, on peut les ranger en diverses sections, 1° quant à la matière des cordes qui peuvent être en métal, ou formées avec des boyaux de divers animaux; 2° quant à l'agent qui donne à ces cordes l'impulsion destinée à les mettre en mouvement, cet agent peut être la main de l'homme, comme dans la harpe et la guitare ; le crin, comme dans la famille du violon; le bois garni de peau, comme dans le piano; la plume, comme dans le clavecin et la mandoline ; le liége, comme dans le tympanon, etc. L'on peut établir de semblables distinctions parmi des instruments à vent, et former quantité d'autres classifications. Comme nous n'avons point ici à faire un traité général des instruments, mais seulement à examiner ceux qui entrent dans la composition de l'orchestre, nous négligerons toutes ces subdivisions, et nous consacrerons un chapitre aux instruments d'archet et un autre aux instruments à vent, usités dans l'orchestre. Un chapitre aura pour objet les

instruments qui, par leur nature et joués seuls à seuls, sont susceptibles de présenter une idée de l'orchestre, auquel ils se mêlent quelquefois. Tels sont l'orgue, le piano, la harpe et même la guitare. Un dernier et fort court chapitre traitera des instruments de percussion les plus usités.

§ II. *Des instruments d'archet en général.*

Sous le rapport de leur construction, les instruments d'archet en usage aujourd'hui se ressemblent tous, et ne diffèrent essentiellement que quant à leur volume. On en trouvera la description dans la quatrième partie de ce *Manuel*, liv. X, deuxième section. Les instruments que nous comprenons sous la dénomination d'instruments d'archet, sont le violon, la viole, que l'on nomme aussi alto, quinte et altoviola, le violoncelle et la contre-basse. Ce sont les seuls admis dans les orchestres de nos jours. L'usage que l'on y fait parfois de la viole d'amour n'est qu'un accident sans importance, puisque cet instrument n'y est traité qu'en solo, et que d'ailleurs il est au fond le même que la viole ordinaire, dont il ne diffère que par la complication des cordes de laiton.

Les instruments dont nous venons de parler sont la base de l'orchestre dans les concerts, dans la musique de théâtre, et dans celle d'église : ils y peuvent tenir lieu de tous les autres : les autres ne sauraient les remplacer ; ce sont eux qui forment les traits et les principales masses ; les autres ne servent qu'à enrichir et varier le coloris. C'est à la facilité et à la simplicité de leur mécanisme, autant qu'au caractère de leurs sons, qu'ils doivent cette universalité ; et comme, à raison de cette flexibilité, il y a peu de traits qui ne leur conviennent, il n'y a que fort peu de choses à dire sur la manière de les employer, et sur les précautions à prendre en écrivant pour chacun d'eux.

§ III. *Du violon.*

Le violon est le plus petit des instruments d'archet employés dans l'orchestre, et il est en même temps le plus important : c'est à lui qu'est confiée la partie principale, la plus saillante, celle d'où dépend davantage le succès de l'œuvre.

Cet instrument est monté de quatre cordes, que l'on accorde par quintes, *sol*, *ré*, *la*, *mi*. La plus grave de ces cordes est couverte d'un fil métallique. Ces cordes prennent les noms de première, seconde, troisième et quatrième, en procédant du grave à l'aigu, *fig.* 8. On les désigne aussi par le nom des notes auxquelles elles répondent. La qua-

trième, *mi*, se nomme aussi *chanterelle*, la première ou *sol* s'appelle quelquefois *bourdon*.

Le violon est un des instruments les plus étendus, puisqu'il commence au *sol*, octave au-dessous de la clef, et s'étend sous les doigts d'un artiste ordinaire jusqu'au *la*, double octave de celui qui est au-dessus de la même clef, *fig*. 9. Les virtuoses obtiennent au delà six notes et davantage. Dans l'orchestre, il est bon de ne pas faire monter les violons au-dessus du *fa* et du *sol* de la troisième octave, *fig*. 10.

On conçoit que, lorsque la main est placée près du sillet, les doigts, en se plaçant successivement sur la chanterelle, montent jusqu'au *si*. Pour avoir l'*ut* au-dessus de ce *si*, il faut ou allonger le petit doigt, ou changer la position de la main. Chaque place que la main peut occuper sur le manche de l'instrument est ce qu'on appelle une position. On compte sept positions, correspondant chacune à un degré de l'échelle, et au moyen desquelles les quatre cordes peuvent donner des sons différents. A chaque position l'on gagne un degré à l'aigu sur la chanterelle, *fig*. 11.

A l'orchestre, on ne se sert pas habituellement de toutes ces positions, et l'on s'arrête généralement à la cinquième. Si l'on veut rendre l'exécution des parties de violon accessibles à des exécutants peu exercés, il faut faire attention à la manière dont on fait succéder les notes qui appartiennent à des positions différentes, afin de ne pas faire sauter la main. Par exemple, le trait, *fig*. 12, est difficile dans sa vitesse, parce qu'il faut, en arrivant au *si* marqué du signe, que la main saute pour prendre les notes suivantes : en variant le trait comme on le voit *fig*. 13, il devient facile, parce que l'on peut sans secousses avancer la main sur les notes marquées, pour de là aller en avant. La même observation a lieu pour les traits descendants.

A l'égard des traits en doubles notes, on fera bien, si l'on n'est pas plus ou moins violoniste, de ne les employer que fort rarement, et après s'être assuré s'ils sont exécutables. Les *fig*. 14, 15, 16, 17, 18, 19 pourront à cet égard être de quelque utilité.

Ces parties de violon s'écrivent toujours par la clef de *sol*, seconde ligne; autrefois on les plaçait sur la clef de *sol*, première ligne (1).

---

(1) *Voyez* première partie, page 133.

§ IV. *De la viole.*

La viole est un instrument de la forme du violen, mais d'un volume plus considérable. Son étendue se voit *fig.* 20; mais dans l'orchestre, on doit éviter de faire monter la viole plus haut qu'il n'est marqué, *fig.* 21.

La viole se monte de quatre cordes, une quinte plus bas que le violon, et sonne par conséquent *ut*, *sol*, *ré*, *la*, *fig.* 22. Les deux cordes les plus graves sont garnies en fil de métal.

Toutes les observations faites sur le jeu du violon sont applicables à la viole.

La partie de viole s'écrit sur la clef d'*ut*, troisième ligne. Dans le concerto, on peut employer la clef de *sol*. Anciennement, lorsque l'on écrivait pour deux violes, la partie de seconde était sur la clef d'*ut*, quatrième ligne. Cet usage s'est perdu (1).

§ V. *Du violoncelle.*

Le violoncelle est un instrument d'un volume beaucoup plus considérable que le violon et la viole; il forme l'octave au-dessous de celle-ci. Son étendue commence à l'*ut* grave, au-dessous de la portée de clef de *fa*, et va jusqu'au *la* au-dessus de la portée de la clef de *sol*, *fig* 23. Dans l'orchestre, on ne fait guerre monter au delà du *mi*, *fig.* 24.

Le violoncelle est monté de quatre cordes, formant *ut*, *sol*, *ré*, *la*; son étendue naturelle, c'est-à-dire celle de la première position, s'élève donc jusqu'au *ré*; mais on peut augmenter de beaucoup cette étendue, en changeant la position de la main gauche et l'avançant sur le manche.

On pratique sur le violoncelle neuf positions différentes, au moyen desquelles cet instrument acquiert successivement les tons indiqués dans l'exemple *fig.* 26.

Toutes ces positions peuvent être employées dans le solo; mais dans l'orchestre l'on ne va guère au delà de la quatrième; les sons obtenus au moyen des autres fournissent des sons qui sortent de la nature et des fonctions de cet instrument.

Les observations que nous avons faites sur les traits de violon dans les traits démanchés s'appliquent au violoncelle. Il faut aussi remarquer que l'on ne doit pas donner au violoncelle des traits d'une trop grande vitesse, qui ne sauraient manquer de produire de la confusion.

---

(1) *Voyez* première partie, page 143.

La partie de violoncelle s'écrit sur la clef de *fa*, troisième ligne. Lorsque l'instrument monte, l'on emploie la clef d'*ut*, quatrième ligne, à laquelle on substitue souvent la clef de *sol*. Le violoncelle rend alors les sons une octave plus bas qu'ils ne sont réellement écrits (1).

§ VI. *De la contre-basse.*

La contre-basse a l'étendue réelle de la *fig.* 26, *a*, que l'on écrit une octave plus haut, *fig.* 26, *b*.

Les contre-basses françaises s'accordent par quinte *sol*, *ré*, *sol*, *fig.* 27. Les contre-basses italiennes par quarte, *fig.* 28. Des contre-basses allemandes de la même manière, mais avec l'addition de la corde grave *mi*; depuis quelque temps on essaie d'introduire à Paris cette contre-basse à quatre cordes, qui est peut-être plus facile à manier que l'autre, mais qui fournit moins de son.

La partie de contre-basse est la même que celle du violoncelle, sauf les notes trop rapides que l'on supprime. Les compositeurs font rarement eux-mêmes cette réduction, à moins que la partie de contre-basse ne renferme quelqu'intention particulière; elle s'écrit alors, soit séparément sur une portée au-dessous du violoncelle, soit sur la même portée avec les précautions convenables. Quand les violoncelles doivent jouer seuls, on l'indique par le mot *violoncelli* ou *violonc.* Le moment où les contre-basses doivent rentrer est indiqué par le mot *tutti* (2).

Voilà ce qu'il y a de plus important à connaître pour les instruments d'archet, et ce que l'on peut présenter de plus général et de mieux sur cette matière. Ces instruments forment, comme on le verra dans la seconde section de ce livre, le fond et l'essence de l'orchestre. Ils ont l'avantage de pouvoir exprimer la plupart des traits ou passages, et aucun genre de difficulté n'est insurmontable pour eux; aussi les compositeurs ne se sont-ils pas fait faute de donner à la musique des instruments d'archet tout le développement qu'il leur a plu. En cela, comme dans le reste, l'abus est un tort; mais quel avantage ne trouve pas un compositeur raisonnable à tenir sous sa main une famille d'instruments qui s'unit pour rendre avec exactitude les inspirations de son génie, quelle que soit d'ailleurs la forme particulière de ces inspirations? Quelles ressources ne lui offre pas cette magnifique série formée par plus de cinq octaves de sons homogènes, susceptibles de recevoir toutes les modifications pos-

(1) *Voyez* première partie, page 146.

(2) *Voyez* première partie, page 151.

sibles, quant au degré d'intensité, et de se prêter à toutes les finesses de l'expression, à toutes les délicatesses du sentiment!

CHAPITRE III.

DES INSTRUMENTS A VENT.

Nous n'entendons ici par instruments à vent que ceux où l'agent qui introduit l'air est fourni immédiatement par le poumon de l'individu qui joue l'instrument.

Si le plan que nous avons adopté exigeait que nous nous attachassions à établir des divisions entre les divers genres d'instruments à vent, la première consisterait à les classer en raison de la matière dont ils sont formés. Ainsi, il y a des instruments à vent en bois et en cuivre; le bois qui s'emploie à cet usage peut être de diverses espèces. Une seconde manière de classer les instruments à vent consisterait à les distribuer en raison de la forme de leur embouchure, qui en détermine principalement le timbre.

Sans nous arrêter à ces divisions, nous examinerons successivement tous les instruments à vent usités dans les orchestres, en suivant à peu près l'ordre dans lequel ils se trouvent disposés sur la partition. Chaque instrument sera l'objet d'un article séparé, dans lequel nous examinerons :

1° Son étendue;
2° Les tons qui lui sont favorables;
3° Les trilles ou cadences qu'il peut faire;
4° Les chocs de notes que l'on doit éviter;
5° Les espèces différentes de l'instrument.

Article Ier. *De la flûte* (1).

§ Ier. *Etendue de cet instrument.*

L'étendue de la flûte est à l'unisson du violon à partir de la troisième corde à vide : elle contient trois octaves pleines, *fig.* 30; mais, comme on le verra ci-après, on ne fait point, en général, usage de tous ces sons (2).

(1) *Voyez* première partie, page 169.

(2) Au moyen d'un prolongement du tube de la flûte et de l'addition de deux clefs superposées, l'on obtient au-dessous du premier *ré*,

La flûte est, de tous les instruments à vent, le moins borné, tant pour son étendue dont tous les sons sont très-justes (1), que pour la facilité des traits qu'on y peut exécuter : je ne prétends pas dire par-là que tous les traits quelconques puissent y être rendus : il y a certaines restrictions à observer ; on en jugera par ce qui suit.

On pourrait faire les notes marquées *fig.* 3, mais on en fait peu usage, parce que, outre que ces sons sont trop aigus et comme étrangers aux autres, la grande difficulté qu'ils ont à sortir de l'instrument les fait considérer comme des tours de force : je n'en fais mention ici que parce qu'ils sont dans l'instrument (2). On se borne communément aux tons qui se trouvent du premier *ré* au *la* de la troisième octave.

§ II. *Des tons favorables à la flûte.*

Tous les tons, quels qu'ils soient, sont favorables à cet instrument pour les morceaux lents et pathétiques ; mais on doit éviter l'emploi des tons trop chargés d'accidents dans les *allegro*, à cause de la difficulté du doigté.

Les modes de *ré*, *sol*, *la* majeur, ceux de *si* et *mi* mineur sont les plus brillants. Les modes de *fa*, de *si bémol*, de *mi bémol*, et leurs relatifs, offrent aussi de grands avantages (3).

---

l'*ut dièse* et l'*ut naturel*. On ne doit point employer ces notes dans les solos d'orchestres, premièrement parce que l'usage des *pattes d'ut* n'est pas général, et en second lieu parce que ces deux demi-tons de plus au grave, n'agrandissent pas beaucoup le domaine de l'instrument, et n'ouvrent pas un champ beaucoup plus vaste au compositeur. On doit en outre observer que le *si naturel* d'en haut ne peut se faire qu'au moyen de la cinquième clef, que toutes les flûtes n'ont pas.

(1) Cette proposition n'est vraiment exacte que depuis que l'adoption presque générale des petites clefs a donné à la flûte la faculté d'exprimer tous les sons de l'échelle chromatique, par un doigté bien déterminé. Avant l'invention des petites clefs, le plus ou moins de justesse de l'instrument dépendait surtout de l'habileté de l'exécutant, de son adresse à modifier le vent au moyen des lèvres et de la position de l'embouchure.

(2) En effet, ces notes, même dans le concerto, ne doivent être employées qu'avec beaucoup de circonspection. Dans l'orchestre on a un moyen facile d'obtenir ces sons suraigus : c'est de se servir de la petite flûte, qui a, comme on le verra par la suite, l'étendue de la grande, une octave plus haut.

(3) Du reste, l'usage des clefs a donné aux tons de la flûte toute l'égalité et toute la pureté désirable, en sorte que les morceaux écrits par les flûtistes pour leurs instruments, lorsque la composition en est d'ailleurs correcte, ne laissent rien à regretter à l'auditeur,

§ III. — *Des trilles ou cadences.*

Depuis le *ré* de la première octave jusqu'au *si* naturel de la seconde octave, toutes les notes peuvent être cadencées, soit d'un ton plein ou d'un demi-ton; mais pour toutes celles au dessous de la lettre D, il faut observer les restrictions suivantes :

La cadence, *fig*. 33, est très-imparfaite, c'est pourquoi il ne faut point l'employer dans les solo.

La cadence, *fig*. 34, est brillante et très-facile.

Il faut avoir grand soin d'éviter la cadence d'*ut dièse* préparée par le *ré dièse*, surtout dans le cas où la flûte seule, accompagnant une voix ou un instrument, ferait cette cadence, tandis que le chant en ferait une autre à la tierce au-dessous, *voyez fig*. 36.

On voit par l'exécution de cet exemple que la flûte ne remplit pas pleinement l'idée de l'auteur.

La cadence *fig*. 37 ne peut être que feinte ou brisée, et ne doit être faite que dans un chant très-doux et *adagio*, parce qu'elle est naturellement douce mais très-difficile.

La cadence du *ré*, préparée du *mi* naturel, *fig*. 38, ne doit être employée que dans une suite de cadences, et jamais comme finale.

La cadence *fig*. 39 est très-facile et fort brillante.

Fig. 40. Cadence brisée ou finale, dont on peut faire usage de ces deux manières, mais toutes fois avec circonspection.

Fig. 41. Cadence très-brillante mais fort difficile.

La cadence brisée ou feinte, *fig*. 42, est très-douce et fort difficile; elle ne peut être faite que dans un mouvement *adagio*.

Celle de la *fig*. 43 peut être employée dans un accompagnement très-doux et *adagio*.

Quant à la cadence brisée ou feinte, *fig*. 44, il vaudrait mieux n'en point faire usage à cause de sa grande difficulté; cependant elle est possible.

Sur le *fa naturel* préparé du *sol dièse, fig*. 45, la cadence ne se fait pas.

La cadence du *fa dièse* préparée par le *sol dièse, fig*. 46, est est très-difficile ; mais elle est faisable.

---

quel que soit le ton qu'ils aient employé. Je me souviens d'avoir entendu l'*adagio* d'un concerto de Berbiguier, qui était je crois en *la bémol* mineur, et portait par conséquent sept bémols à la clef : il produisait le plus grand effet.

On ne pratique point de trille sur le *fa dièse* préparé du *sol dièse*, *fig.* 47.

La cadence *fig.* 48 est très-difficile, surtout dans un solo, mais on pourrait en faire usage dans les tutti, lorsqu'au défaut de petite flûte les grandes jouent à l'octave en haut.

Il ne faut faire ni cadences ni brisés sur les trois notes, *fig.* 49.

La cadence *fig.* 50 est très-difficile, surtout pour un solo, mais on peut en faire le même usage que de celle qui est indiquée *fig.* 51.

En général, il ne faut employer les cadences ou brisés au-dessus du *ré* de la troisième octave que dans les *solo adagio*, et avoir grand soin qu'elles soient bien amenées, c'est-à-dire que les intervalles qui mèneront à ces cadences élevées ne soient pas trop distants les uns des autres. Pour mettre l'exécutant à son aise, il faudrait que le compositeur observât de mettre dans une des mesures qui précèdent ces cadences difficiles, la note qui doit servir de préparation, ou même celle qui doit être cadencée.

On ne fait guère usage de ces sortes de cadences à cause de leur grande difficulté, mais je n'ai pas cru, en traitant de la flûte, devoir passer sous silence toutes ses facultés : on pourra peut-être me contester la possibilité de ces dernières cadences ; mais j'ose la certifier ici pour les avoir entendues.

§ IV. *Des chocs des notes qu'il faut éviter.*

Il faut avoir grand soin d'éviter, surtout dans les mouvements vifs, les chocs de l'*ut dièse* avec le *ré dièse*, particulièrement à la seconde octave, et ceux de *si bémol* contre le *la bémol ;* les clefs dont on est obligé de se servir pour ces notes rendent ces passages très-difficiles.

Le trait *fig.* 52 est fort difficile : les traits *fig.* 53 et 54 se font moins.

Il faut éviter aussi dans les traits de ce genre le choc du *mi dièse* contre le *fa dièse* (1) ; celui du *la bémol* contre le *si bémol* était difficile avant l'invention des petites clefs.

Il faut aussi remarquer que dans les tons chargés d'accidents, les notes de l'échelle naturelle, qui changent de qualité, ne paraissent plus aussi justes. En outre, les traits y deviennent fort difficiles. Le compositeur ne doit écrire dans ces tons que lorsqu'il tient à sa disposition un flûtiste

(1) L'emploi de ce passage n'a plus l'inconvénient au moyen de la sixième clef, dite *patte de fa*.

habile, et connaissant assez bien son instrument pour substituer des doigtés particuliers au doigté ordinaire (1).

La flûte produit un effet tout à fait singulier, lorsque, dans un chant pathétique accompagné de violon à sourdines, on lui donne à remplir des parties intermédiaires dans les sons bas (2).

Article II. — *De la petite flûte.*

§ Ier. *Étendue de cet instrument.*

La petite flûte (3) est un diminutif presque exact de la grande; l'exécution et le doigté en sont par conséquent presque les mêmes. Toutefois, cette flûte diffère de la grande, premièrement en ce qu'elle est à l'octave en dessus, c'est-à-dire qu'elle rend l'octave de la note écrite, comme on le voit *fig.* 55.

Secondement, en ce que son étendue, *voyez fig.* 56, est moindre que celle de la grande flûte, puisqu'elle ne contient que deux octaves et deux demi-tons (4).

Il y a des personnes qui prétendent ajouter encore quelques demi-tons au-dessus de son étendue; mais il faut bien se garder d'en faire usage (5), parce que, outre leur grande difficulté, ils sont aigus et fort désagréables. Pour en juger soi-même, il suffit d'observer qu'au *la*, dernière note de la *fig.* 45, la petite flûte fait l'unisson du ton le plus élevé de la grande : alors on conçoit aisément combien doit être aigu un ton au-dessus du *mi naturel.* De plus, il faut avoir soin d'observer qu'on ne doit se servir des *ré dièse,* ou *mi bémol,* et *mi naturel,* au-dessus de la seconde octave, que le moins possible : le mieux est de ne point passer le *ré*, parce que les notes au-dessus sont trop aiguës et difficiles. Mais comme il

---

(1) Plusieurs doigtés de ce genre sont indiqués dans la méthode de M. Berbiguier.

(2) On appelle ces sons *sons de hautbois ;* ils produisent quelquefois beaucoup d'effet; mais on comprend qu'ils ne peuvent être employés que dans le solo.

(3) On l'appelle aussi *octave.*

(4) On peut même retrancher de ce compte les sept notes de la première octave, qui se perdent entièrement dans les masses, et figurent avec peu d'avantage dans les solos, parce qu'elles paraissent faibles et ternes à côté de celles de la seconde octave, qui sont pleines de vigueur et de brillant.

(5) Dans les masses il n'y a aucun inconvénient à l'octave de la faire monter jusqu'au *fa* et même jusqu'au *sol* dans les *fortisimos* de l'orchestre.

se pourrait faire qu'on voulût les employer, il est bon de savoir qu'on n'y doit arriver que par des traits montants, comme dans la *fig.* 57, et qu'il faut faire une espèce de repos sur chacune de ces notes. De plus, il ne faut jamais, dans ces sons hauts, donner d'unisson à deux petites flûtes, parce que ces tons ne sont jamais bien justes (1).

§ II. *Des tons favorables à cet instrument.*

Les tons les plus favorables à cet instrument sont généralement tous ceux où il n'entre que deux ou trois dièses ou bémols. On peut en faire usage dans le ton de *mi majeur*, parce qu'il est brillant par lui-même ; mais cet instrument y est fort gêné à cause du grand nombre de dièses (2).

On se sert ordinairement de la petite flûte dans les grands effets, comme tempête, tonnerre, marches, symphonies militaires, etc. On l'emploie aussi assez communément dans les chants gais, comme tambourins, surtout lorsqu'on ne peut y joindre l'instrument qui porte ce nom (3).

C'est à tort qu'on emploie la petite flûte ou la grande pour imiter le chant des oiseaux ou du rossignol. La petite flûte à bec, autrement dit flageolet, est la seule dont on doive se servir dans ces circonstances, parce que le son en est fort doux et fort agréable (4).

Pour ce qui concerne les trilles et les chocs de note qu'il faut éviter, *voyez* ce que nous avons dit plus haut pour la flûte ordinaire.

---

(1) Aujourd'hui l'instrument et les instrumentalistes se sont perfectionnés : on peut sans inconvénient donner l'unisson à deux petites *flûtes*, et leur faire attaquer d'emblée les notes aiguës.

(2) Un morceau connu de tout le monde, l'ouverture de Lodoiska de Kreutzer, offre cet inconvénient : la partie de petite flûte s'y trouve presque sans cesse à l'octave des premiers violons, et produit un effet détestable si elle n'est pas jouée par un artiste habile.

(3) Pour comprendre ce passage, il faut savoir qu'autrefois, surtout à l'opéra de Paris, on se servait, dans les pièces où la circonstance ou localité semblait l'exiger, de l'instrument provincial, connu sous le nom de galoubet, flûtet ou flûte de tambourin qui maintenant ne s'emploie plus du tout au théâtre. On nommait tambourins les airs de danse joués par le flûtet, qui, comme l'on sait, marche toujours en compagnie d'une petite caisse allongée, sur laquelle on bat de la main droite, tandis que de la gauche on joue le galoubet.

(4) L'on a, ou peu s'en faut, renoncé à ces ridicules imitations, qui n'ont jamais satisfait que le mauvais goût.

§ III. *Des différentes espèces de petite flûte.*

On n'emploie dans les orchestres que la petite flûte à l'octave ; mais dans la musique militaire on se sert de la petite flûte en *mi bémol* et de la petite flûte en *fa* : le premier de ces instruments joue en *ré* quand le ton est en *mi bémol*, et transpose par conséquent les notes d'une neuviéme mineure. Ainsi le trait de la *fig.* 58 s'écrit pour la petite flûte en *mi bémol*, comme on le voit *fig.* 59. La petite flûte en *fa* transpose les notes une dixième mineure plus haut que les notes indiquées *fig.* 60 et 61.

On comprend aisément que les notes aiguës sont plus difficiles à obtenir sur la petite flûte en *fa* que sur l'octave ordinaire. Néanmoins, dans la musique militaire, où les instruments bruyants sont en grand nombre, on peut employer toutes les notes d'en haut dans les masses ; on peut même en faire usage dans le solo, lorsque les morceaux sont destinés à être exécutés en plein air, parce que la perte d'une partie du son diminue la dureté et le perçant de ces notes (1).

Article III. — *Du hautbois* (2).

§ Ier. *Etendue de cet instrument.*

L'étendue du hautbois contient deux octaves pleines et cinq demi-tons depuis l'*ut* au-dessous de la troisième corde du violon jusqu'au *fa* suraigu (3). *Fig.* 62.

Cet instrument n'est pas parfait dans tous ses tons : il y en a que l'art de l'exécutant ne peut pas rendre parfaitement justes : il y en a aussi (comme on le verra par la suite) dont le doigté est très-difficile, et qu'il faut avoir soin d'éviter surtout dans les solo. Les remarques suivantes pourront être utiles pour ne point commettre d'erreurs à cet égard.

Le premier *ut* A est toujours faux, c'est-à-dire trop haut pour être considéré comme naturel, et trop bas pour être dièse, même en forçant. On ne doit donc pas y faire des tenues dans les solo. La seule manière de l'employer n'est qu'en passant (4). *Voy.* l'exemple, *fig.* 63. Dans cet exem-

---

(1) On complétera ce que nous venons d'exposer sur la grande et petite flûte, par ce qui a été dit dans notre première partie, page 169.

(2) *Voyez* première partie, page 164.

(3) Dans l'orchestre on doit en général éviter de faire monter le hautbois plus haut que le *mi bémol*.

(4) On a remédié à cet inconvénient au moyen d'une clef dont sans doute l'usage deviendra général.

ple, comme l'*ut* forme une espèce de repos, on peut lâcher un peu les lèvres, ce qui le rend moins faux.

Il en est de même de l'*ut dièse*, qui est sur le même degré.

Il faut éviter de faire des tenues surtout dans les solo, sur les notes marquées B dans l'étendue de l'instrument : on peut seulement les employer en passant, mais il ne faut point en mésuser.

Le *fa dièse* de la première octave est toujours trop bas, même en forçant le vent; c'est pourquoi il ne doit être employé qu'en passant (1). Il n'en est pas de même du *fa dièse* de la seconde octave.

Le *si bémol* de la première octave est trop haut, on ne peut le rendre juste qu'en lâchant les lèvres, mais on court risque de *canarder;* c'est pourquoi il ne faut l'employer tout au plus qu'en passant (2).

Le *si naturel* de la même octave est trop bas, mais on peut le faire juste en forçant le vent, ce qu'on ne peut faire que dans un mouvement adagio et en passant (3).

Ces mêmes notes sont justes à l'octave supérieure, et l'on peut y faire des tenues.

Comme il a été dit plus haut, le *fa* suraigu ne s'emploie pas à l'orchestre parce qu'il est très-difficile, et que le son en est très-aigu et même désagréable, mais il est possible de le faire avec adresse, et l'on peut l'employer quelquefois dans les morceaux spécialement destinés à l'instrument : on peut même s'en servir à l'orchestre dans les tutti fortissimo, en observant d'y parvenir diatoniquement, tel que l'exemple, *fig.* 78. Il est des personnes qui, en montant diatoniquement, font un *sol* au-dessous de ce *fa*, mais je n'en parle que pour dire qu'il faut un grand exercice pour rendre le son de cette note juste et agréable.

§ II. *Des tons favorables à cet instrument.*

Tous les tons où il entre peu de dièses ou peu de bémoles sont favorables à cet instrument. Ainsi les tons d'*ut*, de *sol*, de *ré*, de *la*, de *fa*, et leurs relatifs, s'exécutent tous facilement.

En général, tous les tons mineurs par dièse sont très-propres au hautbois : il n'en est pas de même des tons mi-

---

(1) Les nouveaux hautbois ont aussi une clef pour le *fa dièse*, au moyen de laquelle cette note devient juste aux deux octaves.

(2) On a remédié à cet inconvénient par une clef.

(3) L'apposition de la clef destinée au *si bémol* a fait que l'on a pu rajuster entièrement le *si naturel*.

neurs par bémols, qui, à l'exception de celui d'*ut mineur*, ne doivent jamais être employés.

On pourrait en excepter celui de *fa mineur*, mais il ne faut donner que des notes simples (1).

§ III. *Des cadences ou trilles.*

Toutes les notes qui composent l'étendue du hautbois peuvent être cadencées, soit d'un ton plein ou d'un demi-ton ; il faut cependant observer les restrictions suivantes :

Point de cadences sur l'*ut* et l'*ut dièse* de la première octave, parce qu'elles seraient fausses.

La cadence, *fig.* 65, ne peut se faire à cause des deux clefs ;

La cadence, *fig.* 66, ne peut être faite que dans un tutti et jamais dans un solo. On peut la faire à l'octave bas.

Il en est de la cadence, *fig.* 67, comme de celle qui est à l'octave, en bas, *fig.* 65.

On peut faire la cadence, *fig.* 68, mais l'usage n'en doit point être fréquent.

§ IV. *Des différents chocs qu'il faut éviter dans les mouvements vifs.*

Il faut avoir soin d'éviter (surtout dans les vivacités et les solo) les chocs des *ut dièse* contre le *ré dièse*, soit dans le médium de l'instrument, soit en haut, ainsi que ceux du *fa dièse* contre *sol dièse*, de la seconde octave à cause de l'emploi des deux petites clefs avec lesquelles on les fait. *Voy. fig.* 69, 70 et 71.

Dans un solo adagio il faut éviter, autant que l'on peut, l'emploi des formes, *fig.* 72, ce qui se peut faire sans changer beaucoup en substituant d'autres notes.

La phrase, *fig.* 72, peut se faire à cause de la lenteur du mouvement, mais elle vaut mieux comme on la voit *fig.* 73.

Le médium de l'instrument est l'étendue dont on doit se servir, surtout dans un solo, lorsqu'on veut y faire briller cet instrument ; il y produit un son très-agréable, et l'exécution en est facile. Dans ce cas, on peut rendre l'exemple précédent d'un octave plus haut. *Voy. fig.* 74. L'une ou l'autre des parties sont également praticables.

On peut, dans le médium, employer tel intervalle que

---

(1) Depuis l'addition des clefs, on écrit des parties de hautbois dans tous les tons, néanmoins le plus sûr est de ne donner des traits à l'instrument que dans les tons indiqués ici par Francœur.

ce soit : le doigté n'en est pas difficile ; mais, pour les notes au-dessus et au-dessous, il faut observer, autant que l'on peut, qu'elles ne soient que passagères, ou, si l'on veut les employer en intervalles, il faut que ce soit avec circonspection, parce que les distances trop éloignées entre ces sons deviendraient alors très-difficultueuses ; je conseille de n'en faire usage que dans des sonates ou des concerto. On voit, *fig.* 75, un exemple d'intervalles faciles ; les intervalles, *fig.* 76, sont moins faciles ; ceux de la *fig.* 77 sont tout à fait difficiles.

Article IV. — *Du cor anglais* (1).

Le cor anglais, que l'on appelait autrefois quinte de hautbois ou voix humaine, a l'étendue du hautbois une quinte plus bas que ce dernier, *fig.* 79. Le premier *fa dièse* lui manque, mais on pourrait l'obtenir au moyen d'une clef.

On écrit la musique de cet instrument une quinte au-dessus de son diapason, parce qu'il est joué par les hautbois. La véritable clef de l'instrument serait la clef d'*ut* sur la seconde ligne. *Voy. fig.* 80 ; dans cet exemple, la ligne supérieure représente la manière dont on écrit la partie de cor anglais, et la ligne inférieure l'effet qui en résulte.

Tout ce que nous avons dit du hautbois s'applique naturellement au cor anglais. Du reste, les sons de cet instrument sont fort doux et fort agréables : on peut s'en servir dans l'orchestre avec beaucoup d'avantage, mais il est presque toujours nécessaire de le traiter en solo ; les sons n'ont pas assez de vigueur pour être appréciables dans les tutti.

Le hautbois, le cor anglais et le basson forment trio parfait.

Article V. — *De la clarinette* (2).

§ Ier. *Étendue de cet instrument.*

On ne peut point se servir d'autres notes que de celles qui sont indiquées dans la *fig.* 81 (3).

D'après cette étendue on croirait qu'une seule espèce de clarinette pourrait être employée dans tous les tons comme l'on fait pour les hautbois et bassons. Mais il est bon de savoir qu'il y a des notes qui ne se font que par le moyen des

---

(1) *Voyez* première partie, page 175.

(2) *Voyez* première partie, page 174.

(3) *Voyez* livre premier, page 174, ce que nous avons dit des perfectionnements qu'a reçus la clarinette. Nous y reviendrons à la fin de ce chapitre.

clefs adhérentes à cet instrument : ce qui rend certains tons très-difficultueux et même impraticables, à moins que l'on n'emploie seulement des tenues, comme on verra ci-après : pour parer à cet inconvénient, qui forcerait de supprimer dans différents tons l'emploi des clarinettes, on en a fait de plusieurs espèces, savoir, en *sol* qui est la plus basse, c'est pourquoi on la nomme grande clarinette, en *la*, en *si bémol*, en *si naturel*, en *ut*, en *ré*, en *mi bémol*, en *mi naturel*, et en *fa ;* comme ces deux dernières sont fort petites et ont le son fort aigu, on ne s'en sert ordinairement que dans les morceaux à grand bruit; de plus, ces deux instruments, ainsi que celui en *sol*, qui est le plus doux, n'étant pas fort communs, on leur en substitue d'autres, comme on le verra ci-après (1).

Il faut observer que cette étendue, *fig.* 81, est la même pour toute espèce de clarinettes; pour mieux faire entendre cet article essentiel, il faut savoir que le doigté est le même pour chacune d'elles, et que la différence de leur son vient seulement de l'espèce et non du doigté, c'est-à-dire que sur la clarinette en *sol*, toutes les notes de la gamme, *fig.* 81, sont toujours les mêmes, et ont le même doigté sur la clarinette en *la ;* la seule différence est que ces mêmes notes sur la première sont toutes d'un ton plus haut ou plus élevé que sur la seconde : il en est de même pour toutes les autres, celle en *ut*, étant de quatre tons plus haut que celle en *sol*, l'étendue sur la clarinette en *ut* est à une quarte au-dessus. Il est très-essentiel de bien entendre cette observation pour concevoir le reste de ce chapitre.

D'après cela, on doit conclure que toute espèce de clarinette produit aussi les trois sons différents marqués *fig.* 81. La première étendue partant du son le plus bas comme de *mi*, à sa douzième *si bémol*, est appelée chalumeau, parce que cette étendue est très-douce et très-agréable à l'oreille, ces sons tiennent beaucoup de ceux du basson. La seconde, à compter de la douzième naturelle, comme *si naturel* à sa neuvième, au-dessus *ut naturel*, est appelée *clarinette* (2), parce que les sons de cette seconde étendue sont sonores, et tiennent en partie de ceux du hautbois. La troisième, qui est d'*ut dièse* jusqu'au *fa* au-dessus, ne fournit que des sons aigus, ainsi appelés parce qu'ils le sont effectivement et qu'il est difficile de les adoucir : on en doit

(1) On ne se sert plus que des clarinettes en *la*, en *si bémol* et en *ut*, et, pour la musique militaire seulement, des petites clarinettes en *mi bémol* et en *fa*.

(2) Autrefois on appelait ces sons *sons de clairon*.

faire usage le moins possible, surtout dans les chants gracieux.

§ II. *Manière de connaître le véritable unisson de chaque espèce de clarinettes.*

On voit, *fig.* 82, un tableau au moyen duquel on peut comparer toutes les clarinettes avec l'unisson des instruments à cordes. La ligne d'en haut contient un passage de clarinette, et les lignes au-dessous représentent l'effet de ce passage exécuté par les diverses clarinettes.

L'inspection de ce tableau fait comprendre que le premier *fa* de la clarinette en *sol* est à l'unisson de l'*ut* à vide de la viole; et que ce même *fa* sur la petite clarinette en *fa* correspond au premier *si bémol* du violon (1). Ces deux exemples suffisent pour faire la même application aux autres clarinettes.

§ III. *Des clarinettes les plus favorables à l'exécution.*

Les clarinettes les plus favorables sont celles en *la*, *si bémol* et *ut* (2).

Avec ces trois clarinettes on peut exécuter dans tous les tons, parce que, outre qu'elles sont propres au ton dont elles portent le nom, elles le sont aussi à ceux qui sont une quarte et une quinte au-dessus de chacune d'elles : en voici les exemples :

La grande clarinette en la est propre au ton majeur de *la*, est aussi au ton majeur de *ré*. Dans le premier cas sa partie doit être copiée en *ut* (*voy.* ce que nous avons dit précédemment), et dans le second en *fa*.

La clarinette en si bémol est propre au ton majeur de *si bémol*, et l'est aussi au ton de *mi bémol* tierce majeure. Dans le premier cas, sa partie doit être copiée en *ut* (*voy.* l'exemple 5 et la section troisième), et dans le second en *fa* (*voy.* l'exemple 14 et la même section).

La clarinette en ut est propre au ton majeur d'*ut*, et l'est aussi au ton de *fa majeur*. Dans le premier cas sa partie doit être copiée en *ut* comme celle des hautbois, et de même dans le second en *fa*.

---

(1) *Voyez fig.* 83 la représentation d'un trait à l'unisson exécuté par les cinq clarinettes usitées.

(2) La clarinette en *ré*, dont on ne fait plus usage aujourd'hui, s'employait fréquemment dans les anciens orchestres, ainsi que la clarinette en *si naturel*.

§ IV. *Des tons favorables à cet instrument, et de la manière d'écrire pour deux clarinettes.*

Les tons les plus favorables à cet instrument sont *fa* et *ut majeur.*

Il faut avoir soin de ne donner aux clarinettes que des chants simples, de ne point les charger de doubles croches, et surtout de leur donner des notes tenues dans les tutti, ce qui produit le plus grand effet.

De toutes les personnes qui se sont adonnées à cet instrument, les unes se sont attachées plus particulièrement à la partie de premier, les autres à celle de second. C'est pourquoi il faut observer de ne point trop faire travailler la première dans les sons bas, et de ne pas trop élever la seconde ; il faut, autant que faire se peut, que la première partie ne passe point l'étendue, *fig.* 84.

Ce *fa* ne peut même être employé que pour des tenues : il faut, autant que l'on peut, éviter l'usage des notes au-dessus, elles sont trop aiguës. La seconde partie ne doit avoir tout au plus que l'étendue, *fig.* 85 ; mais, comme ces distances varient selon l'espèce de clarinettes que l'on emploie, je joindrai aux sections suivantes celles qu'on est en usage de donner à chacune d'elles ; on pourra si l'on veut surpasser ces étendues : mais je préviens que rarement on le fait, même dans les morceaux de force, parce que les sons au-dessus deviennent très-aigus, et les sons bas trop sourds pour être bien entendus.

§ V. *De la qualité du son, et de la propriété de chaque espèce de clarinettes.*

1° *La grande clarinette en sol* est l'espèce la plus grande et la plus douce, elle n'est pas fort commune dans les orchestres, le son en est triste et lugubre, c'est pourquoi on n'en fait usage que dans les effets sombres et les morceaux funèbres : il faut avoir soin de ne pas passer l'octave d'*ut*, et de ne point charger les parties de croches, les tenues sont d'un grand effet (1). *Voy. fig.* 86, l'étendue de cette clarinette.

Lorsqu'on fait usage de cette espèce de clarinettes dans le ton d'*ut*, on peut faire descendre la seconde jusqu'au *fa* d'en bas.

(1) On n'emploie plus la clarinette en *sol*, mais on peut, lorsque l'on veut obtenir l'effet de cette clarinette, se servir du cor de basset, dont il sera question dans le chapitre suivant.

2° *La grande clarinette en la* a le son fort doux, elle est beaucoup moins sombre, et a plus d'étendue que celle en *sol*, elle est propre aux airs tendres et gracieux, etc.; il ne faut pas la faire trop travailler. *Voy. fig.* 87, l'étendue que l'on doit donner à la première et à la seconde clarinette en *la*.

Lorsqu'on fait usage de cette espèce de clarinettes dans les tons de *ré*, on peut lui donner des croches et des traits un peu travaillés.

3° *Les clarinettes en si bémol ou naturel* ont le son plus fort et plus saillant que celles en *la*, surtout celles en *si naturel* : elles sont propres aux grands effets, comme symphonies, ouvertures, et l'exécution en est facile, c'est pourquoi on peut leur donner des traits travaillés. *Voyez fig.* 88, l'étendue de ces instruments.

La clarinette en *si naturel* est la même que celle en *si bémol*, à laquelle on susbtitue un autre corps (1).

4° *La clarinette en ut* est plus sonore que celle en *si*, elle est propre aux grands effets, comme ouvertures, bruit de guerre. Et elle est la seule qui ne soit point sujette à la transposition, c'est-à-dire qu'elle se copie comme les hautbois dans le ton où on l'emploie, on peut lui donner des traits vifs; mais il faut éviter les tenues sur l'*ut* et *ré dièses*, qui sont au-dessus de la portée. Ces tons ne doivent être employés que passagèrement. *Voyez fig.* 89, l'étendue de cette clarinette.

On peut se servir de cette espèce de clarinettes dans tous les tons majeurs et mineurs; mais alors il faut éviter de lui donner des passages difficiles, surtout lorsqu'on l'emploie dans les tons mineurs.

5° *La petite clarinette en ré* est brillante et sonore; elle est propre aux morceaux de grand bruit, comme ouvertures, symphonies, airs vifs, etc. Le jeu en est facile; on peut lui donner des croches et des traits difficiles. On voit son étendue *fig.* 90; elle est aujourd'hui hors d'usage.

6° La petite clarinette en *mi naturel* n'est plus en usage, et l'on ne se sert de la clarinette en *mi bémol* que dans la musique militaire. Elle joue en *ut* quand le morceau est en *mi bémol*, et par conséquent transpose les notes indiquées une tierce mineure plus haut. *Voyez* son étendue *fig.* 91. On ne l'emploie ordinairement que dans les deux octaves supérieures, *fig.* 92.

7° La petite clarinette en *fa* n'est en usage que dans la musique militaire : elle joue en *ut* quand le morceau est en *fa* : transposant ainsi d'une quarte la partie écrite. Les notes que l'on doit employer de préférence sont les mêmes que

---

(1) On n'en fait plus d'usage en France.

pour la clarinette en *mi bémol*. Dans la musique militaire, lorsque les grandes clarinettes sont en *si bémol*, on écrit une ou deux parties de petites clarinettes en *mi bémol* : si les grandes clarinettes sont en *ut*, on se sert des petites clarinettes en *fa*.

§ VI. *Du choix des clarinettes pour composer dans les tons majeurs.*

1° La clarinette en *ut* peut servir pour les tons d'*ut*, de *fa*, de *sol*, de *ré*, et indistinctement pour tous les tons majeurs et mineurs, pourvu que l'exécutant soit assez habile pour se tirer des difficultés que présente la complication des accidents qui rend nécessaire l'usage de toutes les clefs. Le compositeur écrit alors la partie de clarinette dans sa position naturelle, comme les flûtes et les hautbois. *Voy.* es *fig.* précédentes.

2° La clarinette en *si bémol* s'emploie dans les tons de *si bémol*, de *mi bémol*, de *fa* et d'*ut*.

Dans le ton de *si bémol* son *ut* représente le *si bémol* de l'orchestre, et par conséquent si l'on compose en *mi bémol*, la clarinette étant en *si bémol* devra jouer en *fa* ; si l'on compose en *fa*, la clarinette en *si bémol* devra jouer en *sol* ; si en *ut*, elle devra jouer en *re* (1).

3° La clarinette en *la* sert pour les tons de *la*, de *ré*, de *mi* et de *si*.

4° L'*ut* de la clarinette en *la* représentant le *la* de l'orchestre, on comprendra que cette espèce de clarinette doit exécuter en *ut* lorsque les violons sont en *la*, en *fa* lorsqu'ils sont en *ré*, en *sol* lorsqu'ils sont en *mi*, en *ré* lorsqu'ils sont en *si*.

5° La petite clarinette en *mi bémol* ne s'emploie, ainsi que nous l'avons dit, que dans la musique militaire. Elle joue en *ut* lorsque les bassons sont en *mi bémol*, en *sol* s'ils sont en *si bémol*, en *ré* s'ils sont en *fa*, etc.

6° La petite clarinette en *fa* est dans le même cas que la précédente. Elle joue en *ut* lorsque les bassons se trouvent

---

(1) La clarinette en *si bémol* est, si je ne me trompe, la plus agréable de toutes. C'est celle dont les sons ont le plus de douceur et de charmes. Les défauts de la clarinette en *ut* sont sensibles, et ce n'est qu'à force d'étude que l'on parvient à diminuer la dureté, l'âcreté de ses sons aigus. Les sons élevés sortent avec bien plus de facilité de la clarinette en *si bémol*. M. Ivan Muller l'a bien senti, et, en perfectionnant cet instrument, il en a établi le ton fondamental en *si bémol*. Les compositeurs doivent en général préférer ce ton à tous les autres, lorsqu'ils écrivent pour la clarinette quelque solo un peu développé.

en *fa*, en *fa* s'ils sont en *si bémol*, en *sol* s'ils sont en *ut*, en *ré* s'ils sont en *sol*, etc. (1).

§ VII. *Du choix des clarinettes pour composer dans les tons mineurs.*

Comme le jeu des clarinettes est très-difficultueux dans les tons mineurs, à cause des clefs dont on est obligé de se servir fréquemment, il faut éviter autant que possible de les faire travailler. Il ne faut leur donner que des chants simples et gracieux et les plus diatoniques possibles dans les morceaux lents et des .enues dans les chants vifs.

Voici les régles que on peut suivre à cet égard :

1° La clarinette en *ut* peut servir pour les modes de *la*, *ré*, *mi*, *si* (2), et pour tous les autres modes mineurs indistinctement, pourvu que l'habileté de l'exécutant le rende maître des difficultés qui se présentent à chaque instant par suite du mécanisme de l'instrument. La partie de clarinette s'écrit alors au naturel, comme les violons, flûtes, hautbois, etc.

2° La clarinette en *si bémol* s'emploie dans les tons de *sol*, d'*ut*, de *fa*, mais elle est particulièrement avantageuse pour le ton d'*ut*. Lorsque l'orchestre joue en *sol mineur*, elle donne le ton de *la mineur*, lorsqu'en *ut* elle donne celui de *ré*, lorsqu'en *fa* elle rend celui de *sol*.

3° La clarinette en *la* ne s'emploie guère dans les tons mineurs; elle ne serait d'un avantage notable que dans le ton de *si mineur*, et ce ton est peu usité; et moins usités encore sont les autres modes mineurs par dièses.

4° La petite clarinette en *mi bémol* joue en *la mineur* quand les bassons sont en *ut mineur*; en *mi mineur*, lorsque ceux-ci sont en *sol mineur*; en *ré*, lorsqu'ils sont en *fa*.

4° La petite clarinette en *fa* joue en *sol mineur* quand les bassons se trouvent en *ré mineur*; en *ré*, lorsqu'ils sont en *la mineur*, etc.

§ VIII. *Des cadences.*

On ne peut point faire des cadences sur toutes les notes qui composent l'étendue de la clarinette. On verra, *fig.* 93,

---

(1) On pourrait, dans des morceaux de force, employer à l'orchestre les petites clarinettes en *mi bémol* ou en *fa*. Dans un temps où la musique bruyante est si fort à la mode, je m'étonne qu'on n y ait pas songé.

(2) On doit remarquer que le ton de *la mineur*, quoique n'ayant à la clef aucun accident, est moins facile sur la clarinette que ceux de *ré* et de *mi mineur*.

celles qui sont susceptibles de recevoir la cadence, et celles sur lesquelles il faut l'éviter ; cette règle est la même en descendant qu'en montant, et sert à toute espèce de clarinettes.

Toutes les noires qui se trouvent dans cette étendue sont autant de préparations aux différentes cadences qu'on peut faire ou battre sur une même note.

§ IX. *Des traits qu'il faut éviter.*

Comme les clefs dont on est obligé de se servir pour faire sur chaque espèce de clarinette le *si bécarre* et l'*ut dièse* rendent l'exécution très-difficultueuse, il faut éviter dans les morceaux de vivacité, l'emploi ainsi que les chocs du *si bécarre* avec le *la bémol* de la troisième octave de l'étendue de cet instrument. On peut faire usage de ces notes dans les adagio. La *fig.* 94 offre un passage très-difficile, presque impossible même, dans un mouvement vif (1), ainsi que la *fig.* 95. Les passages *fig.* 96 et 97 s'exécutent facilement à cause de la lenteur du mouvement.

En tête de chaque morceau, le compositeur indique quelle espèce de clarinette il entend employer. On n'est pas dans l'usage de changer de clarinette dans le courant d'un morceau, comme cela se pratique pour les cors, par le motif que le clarinettiste, prenant tout à coup une anche sèche, après s'être servi d'une que le jeu avait échauffée, risquerait de jouer trop bas ou de *canarder.*

Lorsque l'on emploie les sons graves de l'instrument qui, comme nous l'avons dit précédemment, s'appellent sons de chalumeau, on les écrit pour plus de commodité à l'octave supérieure, en plaçant au-dessus ou au-dessous les mots *chalumeau*, ou par abréviation *chal.* Lorsque le passage destiné au chalumeau est terminé, on l'indique par le mot *clarinette*, ou seulement par les premières lettres de ce mot.

§ X. *Observations générales.*

La clarinette a été inventée à Nuremberg, au commencement du siècle passé, par Jean Denner. Les orchestres ont été longtemps à l'adopter, et fort longtemps les compositeurs l'ont employée avec beaucoup de sobriété : il n'y a guère plus de cinquante ans qu'elle est devenue l'âme de la musique militaire.

Cet instrument a reçu depuis son invention de nombreux perfectionnements ; mais malheureusement, pour remédier

---

(1) *Voyez* le paragraphe suivant.

à ses défauts, il a fallu augmenter les difficultés de son mécanisme déjà fort compliqué, et encore est-il resté imparfait.

Son étendue est immense, car, outre les sons dont nous avons donné l'échelle dans le § 1er de ce chapitre, les concertistes en emploient beaucoup d'autres; ils obtiennent, par exemple, les notes suraiguës, depuis le second *la* au-dessus de la portée de la clef de *sol*, jusqu'au *ré dièse* ou *mi bémol*. Malheureusement cette étendue offre trois timbres différents, et en quelque sorte trois instruments dans un. Il sera toujours fort difficile de remédier à cet inconvénient, et tout ce que l'on a pu faire jusqu'ici a été de le rendre moins sensible.

Une incommodité non moins grande est cette difficulté à jouer dans tous les tons, avec la même clarinette : d'où il résulte qu'il faut avoir trois instruments si l'on veut jouer réellement juste, car, si l'on se contente d'un corps de rechange pour la clarinette en *la*, on n'obtiendra jamais que des sons d'une exactitude fort équivoque, la distribution des trous ne se trouvant plus en relation avec la longueur de l'instrument.

M. Iwan Müller est, jusqu'à ce jour, celui dont les efforts ont le mieux réussi. Il emploie une seule clarinette établie en *si bémol*, et qui sert pour tous les tons. Les variétés de timbre à chaque octave sont moins choquantes, parce que, au moyen de clefs nouvelles, il donne de l'éclat à plusieurs tons sourds et inégaux. Sa nouvelle clarinette armée de treize clefs a une étendue de quatre octaves. Il serait à désirer que l'usage s'en propageât de plus en plus et devînt enfin général. Ce qui s'oppose en partie à cette amélioration, c'est l'élévation du prix de l'instrument nouveau, qui le met hors de la portée d'un grand nombre d'artistes et d'amateurs.

Article VI. — *Du cor de basset ou basset-horn.*

On croit que cet instrument a été inventé en Bavière en 1770 : un certain Lotz, de Presbourg, le perfectionna en 1782.

Il est étonnant que ce bel instrument, qui possède une étendue de quatre octaves pleines, ne soit pas jusqu'à ce jour devenu d'un usage général, surtout depuis que l'on a cessé de se servir de la clarinette en *sol*.

On peut le considérer comme une extension au grave de la clarinette; il descend deux notes plus bas que cet instrument, et, sous le rapport de celle-ci, il est à la clarinette ce que la viole est au violon.

Quand on compose pour deux cors de basset, on écrit le premier sur la clef de *sol*, et le second sur la clef de *fa*; mais la véritable clef serait la clef d'*ut* sur la seconde ligne, comme pour le cor anglais.

On n'écrit, en général, pour cet instrument, que dans les tons de *fa*, de *si bémol* et d'*ut majeur*, et de *fa*, *sol* et *ré mineur*, en raison de la difficulté de son mécanisme.

Le cor de basset a deux espèces en *sol* et en *fa*; on voit *fig.* 98 l'étendue du cor de basset. Les *fig.* 99 et 100 montrent l'unisson du cor de basset et de la clarinette.

Les sons de cet instrument sont pleins de douceur et de majesté; on en peut tirer de beaux effets, surtout dans les morceaux religieux. Mozart s'en est servi heureusement dans sa messe de requiem, et plus récemment M. Mayerber, dans son grand opéra des Huguenots.

M. Müller, dont nous avons parlé précédemment, a perfectionné le cor de basset, auquel il a donné le nom de *clarinette alto*, qui en effet lui convient mieux.

Article VI. — *Du cor* (1).

§ Ier. *Etendue de cet instrument.*

L'étendue du cor, *fig.* 101, est celle dont on se sert ordinairement lorsqu'on emploie les cors dans la symphonie. Il faut observer que les notes marquées (trop haut) le sont effectivement; on les rend justes en mettant la main dans le pavillon; mais alors elles deviennent étouffées, c'est-à-dire qu'elles n'ont plus ni le même éclat ni la même qualité de son que celles qui les précèdent ou qui les suivent. Quant à celle marquée (trop bas), on ne peut la rendre juste: c'est pourquoi il ne faut employer ces trois tons que le moins possible dans les grands effets; et quand on en fait usage, il faut avoir grand soin d'éviter qu'ils ne fassent tenues et unisson avec quelques autres parties, surtout celle qui est trop basse.

Il n'en est pas de même pour les solo; on peut, sans trop de réserve, employer ces trois notes, surtout dans les chants doux et gracieux, parce qu'on peut mettre la main dans le pavillon. Il est, de plus, du talent de l'exécutant de les rendre justes, et de faire en sorte que leur qualité de son soit égale avec ceux qui les précèdent et qui les suivent.

Comme cet instrument est fort borné dans son étendue,

(1) *Voyez* première partie, page 157.

il y en a de plusieurs espèces pour en faciliter l'emploi dans tous les tons, savoir : en *ut*, en *ré*, en *mi bémol* et en *mi naturel*, en *fa*, en *sol*, en *la*, et en *si bémol* et *naturel*.

Je n'entreprendrai point ici de décrire les différents cors qu'on peut substituer à d'autres ; ce détail deviendrait inutile au compositeur, à qui il importe seulement de connaître le moyen d'employer cet instrument. Dans tous les tons, il suffit de lui faire remarquer que chaque espèce de cor, quoique sous des noms différents, est censée être en *ut* pour l'exécution ; et que l'étendue *fig.* 101 est la même pour chaque espèce, tant pour la manière et le véritable ton dans lequel elle est copiée, que pour les observations qui y sont faites pour les notes trop hautes ou trop basses, etc.

Chaque espèce ne diffère pour l'exécutant que par le ton plus ou moins élevé, c'est-à-dire que le cor en *ré* ne diffère du cor en *ut*, que parce que son étendue est en totalité d'un ton plus élevé : il en est de même pour tous les autres.

Il faut observer que le *si bémol* (ou pour mieux dire la septième mineure marquée A dans la gamme ci-devant) est un ton qui se trouve naturellement dans toute espèce de cors.

Je suis étonné que les différents auteurs qui ont traité de cet instrument l'aient passé sous silence.

Les trois notes marquées B se font aussi sur toute espèce de cors ; mais il faut avoir soin de n'y point faire de tenues de quatre ou six mesures, comme on le fait sur toutes les autres notes ; c'est pourquoi je les nomme *passagères*.

§ II. *De l'unisson de chaque espèce de cor.*

La manière de copier pour les cors, telle qu'elle est indiquée au commencement de l'article premier, est la seule en usage pour toute espèce de cors, mais elle n'est pas exacte dans toute son étendue.

Pour mettre cet instrument dans son propre unisson avec quelques autres, il faut supposer que toutes les notes de cette étendue, qui sont écrites sur la clef de *sol*, sont d'une octave plus bas.

Il est essentiel à tout compositeur, pour cet instrument, de ne point perdre de vue cet objet dans son travail, afin de ne point se tromper sur les effets qu'il veut rendre.

Pour connaître le véritable unisson de chaque espèce de cors avec d'autres instruments, il faut voir, *fig.* 102, la ligne qui porte le nom de l'espèce qu'on veut connaître, et la comparer avec la première ligne qui, marquée C, contient l'étendue naturelle de toute espèce de cors, en observant

toujours de supposer toutes les notes copiées sur la clef de *sol* de ladite portée une octave plus bas.

§ III. *De la manière d'écrire la partie des cors.*

Il faut, lorsque l'on travaille pour les cors, les copier toujours en *ut*, c'est-à-dire qu'il faut que la tonique du cor que l'on emploie soit posée entre la troisième et la quatrième ligne de la portée, c'est-à-dire en clef de *sol* sur la deuxième ligne : il y a aussi des cas où l'on emploie la clef de *fa* sur la quatrième ligne ; mais ce n'est que pour les sons bas du second cor.

Il faut toujours indiquer au commencement de chaque morceau le ton ou le nom des cors dont il faut se servir, ou faire emploi de clefs dont on se sert dans quelques orchestres pour éviter d'écrire à chaque morceau le nom des cors. Je vais en donner la règle, mais je préviens que, quoique cet usage soit le plus simple, il n'est pas connu de tous les exécutants. Cependant je conseille fort de s'en servir ; il est d'autant plus préférable, qu'il porte avec lui deux avantages essentiels (1).

Premièrement, il sert à désigner l'espèce de cor sans rien changer à la manière de les copier, puisqu'en substituant ou supposant la clef de *sol* sur la deuxième ligne à cette nouvelle clef, la partie du cor se trouve être copiée en *ut*.

Secondement, il est absolument nécessaire à tout compositeur, tant pour faciliter le moyen de partitionner que pour pouvoir vérifier son harmonie sans aucun embarras : ceux-mêmes qui n'emploient pour cet instrument que la clef de *sol*, sont obligés, lorsqu'ils travaillent pour le cor, d'avoir recours à ces nouvelles clefs. Comme entre deux moyens le plus simple doit être préféré, je conseille d'adopter ce dernier : s'il n'est pas connu généralement, on ne doit s'en prendre qu'au peu d'usage qu'on en fait, et non à la difficulté.

Clefs qui désignent l'espèce de cor dont il faut se servir, *voyez fig.* 103.

La clef de *sol* sur la deuxième ligne désigne que les cors sont en *ut*.

La clef de *fa* sur la première ligne désigne que les cors sont en *mi*.

---

(1) Ce moyen a été abandonné, surtout depuis que la connaissance de toutes les clefs est devenue moins commune. Nous laissons néanmoins subsister toutes les observations de Francœur, qui sont fort utiles pour ceux qui n'ont pas encore acquis l'habitude de partitionner.

La clef d'*ut* sur la deuxième ligne désigne que les cors sont en *fa*.

La clef d'*ut* sur la première ligne désigne que les cors sont en *la*.

La clef d'*ut* sur la quatrième ligne désigne que les cors sont en *si*.

La clef d'*ut* sur la troisième ligne désigne que les cors sont en *ré*.

La clef de *fa* sur la troisième ligne désigne que les cors sont en *sol*.

La clef de *fa* sur la quatrième ligne sert aussi à désigner les sons bas de toute espèce de cors, *voyez fig.* 104.

§ IV. *De l'étendue particulière de chaque espèce de cors, tant première que deuxième.*

Parmi les personnes qui donnent du cor, les unes se sont attachées à la première partie, les autres à la seconde. C'est pourquoi il faut observer de ne point faire travailler les premiers cors dans les sons bas, et les seconds dans les sons élevés (1).

Nous allons donner les préceptes sur l'emploi de chaque espèce de cor dans la symphonie. On peut quelquefois outrepasser les limites que nous indiquons; mais, en général, il est bon de s'y renfermer.

1° Pour les cors en *ut* et en *ré*.

Ces cors étant fort bas, on peut les faire travailler dans les sons hauts; mais il faut l'éviter dans les sons bas. *Voyez fig.* 105.

2° Pour les cors en *mi bémol* et en *mi naturel*.

Ces cors étant plus élevés que les précédents, on peut les faire travailler, soit dans les sons hauts, soit dans les sons bas, *fig.* 106.

3° Pour les cors en *fa* et en *sol*.

On peut faire travailler ces cors dans les sons intermédiaires et dans les sons bas; mais moins dans les sons élevés (2), *fig.* 107.

4° Pour les cors en *la* et en *si bémol* et *naturel*.

Ces cors étant plus élevés que tous les autres, on peut les

(1) Depuis une trentaine d'années on a réuni souvent les deux espèces sous le nom de *cor mixte*, et cet usage a fini par devenir presque général. Au moyen d'une embouchure, qui tient le milieu entre celle du premier et celle du second cor, le corniste obtient un plus grand nombre de sons, et dans l'orchestre il se charge indifféremment de la partie du premier ou du second.

(2) Le ton de *fa* est pour les cors l'un des plus avantageux.

faire travailler dans les sons bas ; mais il faut l'éviter dans les sons hauts, *fig.* 108.

Les étendues que nous venons d'indiquer sont à la portée de toutes les personnes qui donnent du cor ; elles ne sont point faites pour des solo. Quant aux concerto, on en parlera ci-après.

§ V. *Différents moyens d'employer les cors dans les tons mineurs.*

On voit, par l'étendue du cor *fig.* 101, qu'on ne peut l'employer dans les tons mineurs qu'en mettant la main dans le pavillon ; mais comme il y aurait trop de notes à baisser, et que de plus ces notes seraient trop sourdes pour des tutti, on s'y prend de la manière suivante.

Il faut que le premier des deux cors soit d'une tierce mineure au-dessus du second, qui doit être toujours du même ton que celui du morceau dans lequel on l'emploie, parce qu'assez communément il fait les notes, soit de la quinte, soit de la basse. Pour mieux faire entendre ceci, je vais en donner quelques exemples.

1° Si l'on compose en *ut mineur*, le premier cor peut être en *mi bémol* et le deuxième en *sol ;* il faut dans ce cas éviter d'employer la quinte du premier cor, et la tierce du deuxième, parce que ces notes étant naturelles, dans les cors, elles n'ont aucune analogie avec le ton du *sol mineur*.

2° Si l'on veut composer en *ut* mineur, le premier cor peut être en *mi bémol*, et le deuxième en *ut ;* on évite comme ci-dessus la quinte du premier et la tierce du second cor. Il en est de même pour tous les autres tons ; je crois ces deux exemples suffisants pour faire entendre ce premier moyen, qui est le plus en usage, surtout pour les tutti.

Il y a une autre manière d'employer les cors dans les tons mineurs, qui est de se servir de ceux qui sont à la quinte au-dessous du ton dans lequel on compose. Ce moyen n'est guère usité que dans les morceaux lents, gracieux et d'expression, parce qu'on est obligé de mettre la main dans le pavillon pour baisser d'un-demi ton la tierce des cors.

Si par exemple un andante, ou un air pathétique, est en *sol mineur*, on se sert des cors en *ut*, tant pour premiers que seconds, la tierce de ces cors est la seule note qu'on soit obligé de baisser avec la main, toutes les autres notes de la modulation de *sol* se trouvent naturellement dans ces cors en *ut*, puisqu'on peut y faire le *si bémol* et le *fa dièse ;* il en est de même pour tous les autres tons mineurs, et cette dernière manière produit à l'oreille l'effet le plus agréable : c'est à l'auteur à choisir entre ces deux moyens celui qu'il doit préférer.

§ VI. *Des cadences.*

On peut avec toute espèce de cors faire des cadences sur toutes les notes au-dessus de la troisième ligne, mais on n'en fait point sur les notes au-dessous. *Voyez fig.* 109.

Il faut autant, que le chant peut le permettre, cadencer les quatre notes marquées D de préférence à toutes les autres, afin de corriger le peu de justesse qu'elles ont sur le cor.

§ VII. *De l'étendue des cors dans les concertos, les points d'orgues, etc.*

Cette seconde étendue ne peut servir pour des tutti, parce que les sons, trop étouffés, n'y pourraient pas être entendus. On la voit *fig.* 110.

Toutes les blanches de cette étendue se trouvent naturellement dans toute espèce de cors (*voyez* l'étendue naturelle au paragraphe premier), les noires ne se font qu'avec le secours de la main dans le pavillon, c'est pourquoi je les ai marquées d'une petite (*m*).

Le second cor, soit pour un solo d'adagio, soit comme basse à un solo d'un premier cor, peut s'entendre jusqu'aux notes, *fig.* 111.

Cette étendue ne pourrait servir pour un tutti, parce que les sons en sont trop sourds. On n'en doit faire usage qu'avec beaucoup de réserve.

Tous les tons chromatiques se font assez facilement en montant pour les premiers cors, mais il n'en est pas de même en descendant, c'est pourquoi il faut éviter d'employer les passages de ce genre surtout, dans les chants vifs.

Il faut avoir soin, dans les parties de premier cor, d'éviter le plus possible tous les intervalles trop distants, surtout dans les allegro, et de ne jamais en employer qui, d'une note quelconque de l'échelle, aillent tomber sur une de celles que l'on a marquées d'une *m*, lesquelles ne peuvent se faire qu'avec le secours de la main.

§ VIII. *Des tons favorables aux cors, et des traits ou passages qu'on peut leur donner, ou qu'il faut éviter.*

Les cors dont il faut se servir pour les concerto et les solo travaillés sont ceux en *ré*, en *mi bémol* et *naturel*, et en *fa*. Tous les cors au dessus ne s'emploient que dans les symphonies, à cause de leur peu d'étendue, et parce que les sons élevés n'y sont point agréables.

Les cors en *ut* sont trop doux et trop bas, et ne sont propres qu'aux morceaux d'orchestre.

En général, tous les traits montants, soit diatoniquement, soit par intervalles, sont plus faciles à exécuter que ceux qui descendent. *Voyez fig.* 112 et 113.

Les traits suivants, *fig.* 114, 115 et 116, sont faits pour un second cor; ce n'est pas qu'un premier ne puisse les rendre. l'air ci-après, *fig.* 117, prouverait le contraire; mais le peu d'usage où l'on est de donner des sons bas à cette première partie en rendrait les passages difficiles aux personnes qui s'y sont adonnées de préférence; il en est de même des sons hauts pour ceux qui jouent les seconds cors.

Les intervalles des *fig.* 114, 115 et 116 sont faciles pour un second cor, mais ils ne le sont pas pour un premier.

Afin de donner une juste idée de la manière de travailler pour le cor dans le solo, je rapporte ici la partie du dernier air de l'acte de *Flore;* j'y ai marqué d'une (*m*) tous les sons faits par le secours de la main dans le pavillon, ainsi que ceux qui naturellement sont trop hauts et trop bas dans l'étendue du cor, comme le *fa* et le *la* (1).

Cet air, tiré d'un ouvrage aujourd'hui complétement oublié, a obtenu dans son temps un grand succès à l'Opéra de Paris; il a plutot l'étendue d'un premier cor que d'un second, quoiqu'il s'y trouve souvent des traits de l'étendue de ce dernier. Si son auteur (2) a fait tout à la fois usage de ces deux étendues, c'est qu'il savait qu'il avait pour l'exécuter un artiste (3) qui possédait supérieurement ces deux parties, et dont le rare talent est assez connu du public pour n'avoir pas besoin ici de mon éloge; mais il ne faut pas se flatter, en travaillant pour cet instrument, de trouver partout de pareils exécutants, c'est pourquoi il faut éviter, si l'on veut voir sa musique exécutée, de mettre à la partie de premier cor ce qui appartient à la seconde, à moins que l'on ne connaisse celui pour qui l'on travaille.

---

(1) Nous conservons cet air, qui donnera un exemple du style et de la manière des compositeurs français en 1771. On trouvera dans la seconde section de ce livre des préceptes plus modernes sur la manière de faire concerter les instruments; la comparaison des genres pourra être de quelque intérêt.

(2) Jean-Claude Trial, né à Avignon le 13 décembre 1732, mort subitement à Paris le 23 juin 1775, directeur de l'Opéra de Paris, pour lequel il a composé quelques ouvrages.

(3) Jean-Joseph Rudolphe, que l'on s'est habitué à nommer toujours Rodolphe, né à Strasbourg le 14 octobre 1730, est mort à Paris en 1813. Il était réellement le plus habile corniste de son temps, et celui peut-être qui a fait faire le pas le plus hardi à l'instrument par l'emploi habituel des demi-tons. La France musicale lui doit une éternelle reconnaissance. Ce fut lui qui donna en 1780 le premier plan de l'école de musique, si célèbre depuis sous le nom de conservatoire.

§ IX. *Supplément à ce qui a été dit précédemment.*

Les notes du cor les plus usitées dans l'orchestre, tant pour le premier que pour le second cor, sont celles que l'on voit *fig.* 118. Il est fort important de répéter ici que ces notes ne sont pas représentées exactement sur la clef de *sol*, ainsi le cor en *si bémol* grave les rend une neuvième plus bas qu'elles ne sont réellement écrites : la *fig.* 119 offre l'unisson exact de toutes les espèces de cor. Ce tableau pourra être de quelque utilité.

Les notes en demi-ton attaqué en coulant pour retomber sur la note première, comme, par exemple, *sol*, *la bémol*, *sol*, produisent fort bon effet. On doit en général, dans l'emploi des cors, éviter les attaques par notes bouchées. On croit généralement que l'invention du cor, qui primitivement n'était que le cor de chasse, n'est pas antérieure à 1630, et que les premiers instruments de ce genre ont été fabriqués à Paris. Son introduction dans les orchestres de théâtre date, selon toute probabilité, de 1730.

Depuis quelques années on emploie quatre cors dans les grands orchestres, et il en résulte un immense avantage pour l'effet général, puisque, au moyen de la variété des tons, on peut avoir aussi toutes les notes ouvertes, ce qui donne au tutti de l'orchestre beaucoup d'éclat et de brillant.

Article VII. — *Du basson* (1).

§ Ier. *Etendue de cet instrument.*

Le basson a une étendue de trois octaves pleines (2) et un demi-ton, *fig.* 120. Les artistes habiles obtiennent de plus l'*ut*, l'*ut dièse* et le *ré* en haut. Cette étendue se trouve à l'unisson de la quatrième corde à vide du violoncelle, en partant de l'*ut* marqué A ; les sons de la première octave et même une partie de ceux de la seconde se distinguent faiblement de ceux de la basse (3), c'est pourquoi le basson fait assez

(1) *Voyez* première partie de ce manuel, page 176.

(2) La note *si naturel* de la première octave lui manque, mais on peut l'obtenir au moyen d'une clef. La note *ut dièse* ou *ré bémol* de la même octave existe, mais elle est fort mauvaise.

(3) Ils s'en distingueraient quant au timbre, si les bassons étaient en même nombre que les basses à cordes ; mais comme celles-ci sont plus nombreuses, et que les contre-basses forment l'octave en dessous, il en résulte que les sons graves du basson sont, dans les tutti, absorbés par les sons de basse ; c'est sans doute pour cela que les compositeurs modernes emploient souvent les bassons comme renforcements vides de la partie des quintes ou violes.

ordinairement unisson avec elle dans ses sons bas ; mais à partir du *fa* marqué B (à cette seconde octave) jusques à la fin de la troisième, tous ses tons sont très-distincts ; c'est aussi dans cette dernière étendue qu'on doit faire travailler cet instrument, soit pour des solo, ou soit qu'on veuille le charger de quelque partie intéressante et capable de produire de l'effet.

Il faut éviter les intervalles trop distants dans les sons élevés à partir du *sol* marqué C, ces distances rendraient l'exécution très-difficile et presque impossible ; de plus tous ces tons n'ont pas la même force ni le même volume que les précédents. On ne doit se servir des deux notes, *si bémol* et *si naturel*, marquées D, que pour des tenues ; on doit y faire parvenir par des sons diatoniques. Il est possible de le faire par d'autres intervalles ; mais il faut qu'ils soient peu distants l'un de l'autre.

§ II. *Des tons favorables au basson.*

Les tons les plus favorables à cet instrument sont ceux où il entre le moins de dièses ou de bémols, comme *ut*, *la*, *ré*, *sol*, majeurs ou mineurs, *si bémol majeur*, *si mineur*, *mi bémol majeur*, etc. On emploie souvent les bassons dans les tons de *mi majeur*, mais ils y sont fort bornés pour les traits et les cadences : c'est pourquoi il faut observer que le mouvement de l'air soit lent, si l'on veut faire réciter cet instrument dans ce dernier ton. Le ton de *fa* est très-agréable sur le basson, surtout en mineur ; mais alors il faut que le mouvement soit adagio.

En général, il faut éviter pour tous les instruments à vent, surtout les solo et dans les mouvements vifs, les tons où il entre beaucoup de dièses ou de bémols, parce que dans ces tons on est obligé de se servir des notes au-dessus pour faire les dièses, ou de celles au-dessous pour les bémols, comme *fa naturel* pour *mi dièse*, ou *sol dièse* pour *la bémol*, etc., alors ces doubles emplois deviennent très-difficiles pour l'instrument.

§ III. *Des cadences sur le basson.*

Comme il y a plusieurs notes de l'étendue *fig.* 120, sur lesquelles on ne peut point battre de cadences, soit à cause des clefs adhérentes au corps de l'instrument, soit par d'autres motifs, je donne un exemple de celles qu'on peut faire, et de celles qu'il faut éviter, *fig.* 121.

Il faut supprimer autant que l'on peut les agréments et les cadences dans tous les tons où la clef est armée d'un grand

nombre de dièses ou bémols, parce qu'elles sont très-difficiles et fort souvent impraticables ; *voyez* la fin du § 4.

§ IV. *Des différents chocs de notes qu'il faut éviter.*

Il faut avoir soin d'éviter surtout dans les allegro les chocs du *fa dièse* avec le *sol dièse* dans toute l'étendue du basson, à cause des clefs dont on est obligé de se servir pour faire ces deux notes, ce qui rend les passages très-difficiles. Beaucoup d'auteurs ont fait usage des traits, *fig.* 122, 123 et 124, dans des tutti, mais ils ne peuvent jamais être bien rendus, et il faut encore plus se garder de les employer dans des solo.

Le trait *fig.* 124 est très-difficile en *mi*, à cause du grand nombre de dièses, il serait bien moins pénible en *ré*, et encore plus facile en *ut*, ce qui prouve qu'il faut éviter autant que possible, surtout dans les mouvements vifs, tous les chocs du *mi dièse* contre le *fa dièse*, ou du *si dièse* contre l'*ut dièse*, et généralement toutes les notes diésées ou bémolisées qui se font au moyen d'une note naturelle correspondante, ainsi qu'il a été dit plus haut.

Il n'y a rien à dire au sujet du contre-basson, sinon qu'il sonne l'octave au-dessous du basson ; cet instrument, qui produit un effet excellent, n'est en usage qu'en Allemagne. On devrait bien s'en servir en France, au moins dans la musique militaire, où aucun instrument ne représente la contre-basse. Les compositeurs qui écriront pour cet instrument comprendront sans peine que sa dimension et la difficulté de faire manœuvrer ses longues clefs exige des traits peu chargés de notes : on doit traiter cette partie plus simplement encore que celle de la contre-basse.

Article VIII. — *De la trompette* (1).

§ Ier. *Etendue de cet instrument.*

L'étendue de la trompette, *fig.* 125, se trouve à l'unisson du violon à partir de la note marquée C, qui répond à la quatrième corde à vide.

De tous les instruments à vent, la trompette est le plus ingrat et le plus borné (2). S'il a beaucoup d'analogie avec le cor, il n'en a pas la facilité. L'étendue usitée est à peu

(1) *Voyez* première partie, page 178.

(2) Sous un autre point de vue, c'est l'instrument qui a le plus de brillant et d'éclat.

prés la même, et la quarte et la sixte y sont fausses; on peut cependant les rendre à peu prés justes en ménageant le vent pour l'une, et le forçant pour l'autre : c'est au talent de l'exécutant de cacher ses défauts ; mais quelqu'art qu'il y emploie, il ne rendra jamais ces notes parfaitement justes; c'est pourquoi il faut les supprimer le plus que l'on peut. Toutes les fois que j'emploierai ces deux notes (A) dans les exemples suivants, je les désignerai par des crochets, afin de faire observer qu'elles ne doivent être que passagères.

Je joins à cette étendue les deux notes marquées B et C, pour faire connaître toutes celles que peut rendre la trompette ; mais on verra par la suite quels sont les tons et les circonstances dans lesquels on peut en faire usage.

Les tons ordinaires de la trompette sont : *ut*, *ré* et *mi bémol*.

§ II. *De la manière d'écrire pour la trompette en chaque ton.*

On écrit pour la trompette comme pour les cors, c'est-à-dire que les parties de cet instrument se notent toujours dans le ton d'*ut majeur* sur la clef de *sol*. On doit avoir soin d'indiquer au commencement du morceau le ton dans lequel les trompettes doivent jouer. Dans la partition, le compositeur écrit au naturel pour les trompettes en *ut* : pour les trompettes en *ré* il emploie la clef d'alto, et pour les trompettes en *mi* la clef de basse : qui correspondent à la clef de *sol*, en supposant la trompette ramenée au ton d'*ut*. *Voyez fig.* 126, le tableau de l'effet des trois espèces de trompettes.

§ III. *Des tons favorables à cet instrument, et de la manière d'écrire pour deux trompettes.*

Les tons les plus favorables pour cet instrument, et qui se font mieux entendre dans un grand orchestre, sont les tons de *ré*, de *mi bémol* et *naturel ;* mais on doit observer que plus le ton dans lequel on compose est éloigné d'*ut*, moins on doit faire monter la partie de trompette : les exemples ci-devant font assez connaître l'étendue qu'on doit leur donner.

Quand on écrit pour deux trompettes, on doit éviter de faire monter la seconde au-dessus du *sol*, et habituellement la maintenir plus bas.

D'aprés ce qui a été dit précédemment, on conçoit que l'on ne peut employer la trompette dans les tons mineurs, à moins qu'on ne supprime de chacun de ces tons les tierces et la sixte.

On ne doit amener les notes élevées que par des chants simples et diatoniques, et surtout ne point faire des tenues sur la quarte et la sixte, qui, étant fausses de leur nature, sont pour l'exécutant un écueil continuel.

Si dans quelques symphonies, soit militaires, soit autres, on veut faire un solo pour cet instrument, il ne faut pas que ce soit au début du morceau, à moins que le ton du précédent n'ait été le même, sans quoi on courrait risque de le voir manquer. Ainsi, dans le cas où le compositeur, pour annoncer un bruit de guerre ou pour toute autre raison, voudrait faire sonner la trompette, il ne devrait le faire qu'après avoir établi le nouveau ton par une ou deux mesures de symphonies.

Article IX. — *Des trombonnes.*

Les instruments, dont nous avons parlé jusqu'à présent, jouent tous un rôle plus ou moins important dans l'orchestre, qui est incomplet si quelqu'un d'eux vient à lui manquer. Il nous reste à parler de quelques instruments qui, sans faire partie constitutive d'un orchestre, lui sont parfois d'un utile secours : tels sont les trombonnes et ophicléides ou serpents : ou bien d'autres instruments qui ont une spécialité particulière, comme le flageolet et le cor à pistons, appelé aussi simplement piston, lesquels se montrent avec un avantage particulier dans la contredanse, genre qui de nos jours a su acquérir, musicalement parlant, une importance qu'il n'avait jamais eue.

§ Ier. *Du trombonne et de ses espèces.*

L'origine du trombonne remonte à la plus haute antiquité; il paraît avoir été connu de presque tous les peuples civilisés; cependant l'usage s'en est perdu pendant quelque temps, mais il a commencé à reparaître vers le commencement du dix-huitème siècle, et ce n'est même que depuis cette époque que l'instrument a pris le nom italien de trombonne. Nous remarquerons en passant que c'est à tort que quelques personnes font ce mot féminin.

Longtemps le trombonne a été peu usité en France, mais depuis le commencement de ce siècle il a fait d'immenses progrès, en sorte que l'on rencontre fréquemment dans les orchestres de fort habiles trombonnistes.

Le trombonne se range au nombre des instruments de basse, et donne à cette partie un merveilleux renfort. L'on peut aussi par moments traiter le trombonne comme instrument chantant, particulièrement dans la troisième octave; ses sons alors se rapprochent de ceux du cor.

On distingue plusieurs espèces de trombonnes : 1° le trombonne-taille en *si bémol*, qui s'emploie également pour la basse ; 2° le trombonne-alto en *fa* ; 3° le trombonne-basse, qui donne l'octave inférieure du trombonne-alto ; il est peu usité : 4° le grand trombonne-basse, dont les notes forment l'octave inférieure du trombonne-taille ; il est encore moins usité que le précédent. On se sert aussi quelquefois d'un petit trombonne-dessus qui forme l'octave supérieure du trombonne taille. On n'en rencontre qu'en Allemagne.

§ II. *De l'étendue des trombonnes.*

On voit, *fig.* 127, liv. 6, l'étendue ordinaire du trombonne-taille. Les trois notes, *sol*, *la bémol*, *la naturel*, sont peu usitées, parce qu'elles sortent difficilement. Le *si bémol* s'emploie rarement, et les notes qui se trouvent entre ce *si bémol* et le *mi naturel* manquent à l'instrument. On peut avec de l'exercice atteindre facilement le *si bémol* aigu, que nous avons donné pour limite ordinaire de l'instrument ; on peut ensuite monter jusqu'au *fa* en serrant extrêmement les lèvres, mais il n'y a que des virtuoses très-habiles qui cherchent à obtenir ces sons et qui en fassent usage.

L'étendue du grand trombonne-basse se trouverait être la même que celle de ce trombonne, une octave plus bas.

La *fig.* 128 présente les notes extrêmes de l'étendue du trombonne-alto : l'étendue du trombonne-basse ordinaire est la même à l'octave en dessous.

L'étendue commune des trombonnes est donc d'environ deux octaves et demie, si l'on fait abstraction des notes trop graves ou trop aiguës, depuis le *mi naturel* au-dessous de la portée de clef de *fa*, jusqu'au *si bémol* au-dessus de la portée de clef d'*ut*, troisième ligne. On peut conseiller hardiment de renfermer les parties de trombonne dans cette étendue, qui se trouve élevée d'une quinte dans le trombonne-alto, et abaissée d'une quarte pour le trombonne-basse.

§ III. *De la manière d'écrire la musique destinée aux trombonnes.*

Le trombonne joue presque indifféremment dans tous les tons et avec une égale sonorité, ce qui s'explique naturellement par la simplicité de son mécanisme, qui consiste dans le développement que l'on donne au tube au moyen du mouvement de la coulisse.

Les trilles ne sont point usités par le trombonne, néanmoins il est possible d'en pratiquer quelques-uns au moyen des lèvres et sans déplacement de la coulisse ; mais cela ne serait bon à employer que dans une pièce où l'on voudrait faire briller l'instrument d'une manière particulière.

Il y a sur le trombonne sept manières de placer la coulisse pour obtenir la totalité des sons dont nous avons parlé ci-dessus. Ces points, où se fixe momentanément la coulisse, s'appellent positions. A chaque position l'on obtient un certain nombre de notes à différents degrés. On voit, *fig.* 129, le tableau de ces diverses positions séparées les unes des autres par un intervalle de demi-ton, et si l'on s'en pénètre bien on ne risquera jamais d'écrire pour le trombonne des passages impraticables, et l'on pourra par soi-même s'assurer du degré de difficulté de ce que l'on aura écrit.

Il est évident que plus un passage fournira de notes à la même position, ou disposées de telle manière que les positions voisines se succèdent, plus il sera facile, et *vice versâ.*

On comprend aussi qu'en beaucoup de cas il sera impossible de couler les notes; la distance qu'il y a entre les positions en empêche, et par exemple, malgré la vitesse que l'on pourrait mettre à faire passer la coulisse de la sixième position à la première, l'on n'obtiendrait jamais l'effet désiré.

Lorsque les notes se trouvent à la même position, il est fort aisé de les couler. *fig.* 130, 131 et 132.

On peut aussi les couler d'une position à l'autre voisine, par exemple, de la première à la seconde, de la quatrième à la troisième, etc., à la cinquième, etc., *fig.* 133, 134 et 135.

En passant une position, c'est-à-dire en allant par exemple de la première à la troisième, on commence à ne pouvoir couler les notes convenablement ; ainsi les passages, *fig.* 136 et 137, sont difficiles à rendre. Quant au trait, *fig.* 137, il est impossible de l'exécuter tel qu'il est écrit.

Lors donc que le compositeur écrira un passage dans lequel les notes devront être produites dans des positions écartées les unes des autres, il devra s'attendre à ce que l'exécutant détache toutes ces notes.

Les trombonnes s'emploient avec succès comme basse des instruments de cuivre ; ils donnent à l'orchestre un ton de force et de brillant, tantôt martial, tantôt lugubre. Ils brillent de tout leur éclat dans la musique militaire, où l'on a toujours raison de les multiplier, et plus raison encore de bien dessiner les parties qui leur appartiennent.

Article X. — *De l'ophicléide ou serpent.*

Nous nous sommes expliqués, liv. 1, pag. 177, sur l'idée absurde et antimusicale qui en France a fait employer le serpent pour accompagner le chant d'église : nous n'y reviendrons pas ; sur ce sujet, un musicien qui a quelques idées de bon sens et de bon goût ne peut guère s'exprimer sans indignation. Nous considérerons ici le serpent arrivé dans l'ophicléide à une consistance assez notable pour être employé comme utile instrument de basse dans la musique militaire et dans les orchestres nombreux.

En effet, l'on doit observer premièrement que, dans les grands effets, les parties de basse ne sauraient être trop fortes, maintenant que l'on croit ajouter à l'effet en doublant et chargeant les parties élevées, comme violon, flûtes, clarinettes, petites flûtes, etc. ; la physique nous démontre assez clairement que les sons élevés et aigus ne paraissent tels que par l'opposition et la comparaison qu'en font avec l'oreille les sons graves qu'elle entend. Si les derniers sont étouffés par le nombre et la force des autres, il s'ensuit nécessairement que l'effet ne doit plus subsister.

En second lieu, on charge souvent les basses de croches et de doubles croches. Ces sons, se suivant très-rapidement, ne font sentir que très-faiblement la véritable basse de l'harmonie. Il est vrai que, pour y remédier, on donne aux contre-basses des notes simples et tenues ; mais cet instrument étant de deux octaves au-dessous des basses, fournit à la vérité un son fort, mais trop sourd pour pouvoir être bien distingué parmi le nombre d'instruments qui font les parties élevées.

C'est pourquoi, sans rien changer à la manière actuelle de composer, l'emploi de l'ophicléide peut être d'une très-grande utilité pour l'effet, étant admis dans un corps de musique nombreux ; l'expérience en fournit des preuves incontestables. Son unisson est le même que celui de la basse : donnez-lui, comme aux contre-basses et aux trombonnes-basses les notes qui font la basse de l'harmonie, les sons nourris et volumineux qu'il produit dans le bas feront nécessairement sortir de la confusion, et détermineront fortement le caractère des passages où les instruments à corde exécuteront des traits chargés de notes.

Ce qui a retardé l'usage de cet instrument, c'est que jusqu'à ces derniers temps la plupart de ceux qui en jouaient n'étaient point musiciens ; maintenant que cet inconvénient

n'existe plus, on peut hardiment écrire une partie d'ophicléide pour les orchestres nombreux.

Le serpent, aujourd'hui remplacé pour l'ophicléide dont l'usage est préférable, est à l'unisson du violoncelle, en partant de la quatrième corde à vide qui répond à la note marquée *a*, dans la *fig.* 138 ; toutes les notes blanches et noires de cette gamme peuvent se faire sur le serpent par les exécutants les moins habiles ; il faut cependant observer qu'on peut en hausser ou baisser la totalité, en lâchant ou serrant plus ou moins les lèvres : si l'exécutant n'a pas l'oreille juste, le ton se trouvera très-faux ; c'est pourquoi il faut que tous les instruments qui doivent exécuter s'accordent sur une des notes marquées *b* ou même *c* de cette étendue, parce que, pour sonner une de ces notes, il faut boucher tous les trous de cet instrument, ce qui rend ces tons invariables, à moins cependant qu'on ne lâchât trop les lèvres ; pour lors on donnerait le demi-ton au-dessous, comme *ut dièse* pour *ré* ou *sol dièse* pour *la*.

On ne doit point faire usage des rondes qui sont au commencement et à la fin de la gamme du serpent, *fig.* 139, sans connaître le talent de celui pour qui l'on travaille, parce que ces notes sont très-difficiles.

Dans les sons élevés, à partir de la note marquée *d*, cet instrument produit un son singulier qui tient à la fois du cor et du basson, et qui pourrait faire un bel effet dans certains morceaux pathétiques (1).

On voit, *fig.* 140, comment on peut écrire lorsque l'on veut faire travailler le serpent comme instrument de basse.

Chaque mesure de cet exemple peut se rendre facilement. On doit observer qu'il se trouve souvent des notes sur lesquelles on peut marquer les temps, en renforçant les sons, soit par saccade ou autrement, comme on le voit aux notes marquées *f*, qui sont autant de repos nécessaires à l'exécutant pour rendre plus facilement celles qui suivent. Les mesures marquées *e* doivent être piquées à chaque note, en observant de marquer encore davantage la première de chaque temps fort.

---

(1) Dans l'orchestre il est plus sûr de n'employer le serpent ou l'ophicléide que comme instrument de basse. Sans parler des compositions tout à fait modernes, on peut voir un bel exemple de l'usage de cet instrument dans le chef-d'œuvre de M. Berton, *Montano et Stéphanie* : la marche religieuse qui conduit les époux à l'autel est accompagnée en tenues par le serpent : il en résulte une harmonie grave et religieuse dont l'expression est ravissante.

Article XI. — *Du flageolet.*

Le flageolet a deux octaves pleines et deux demi-tons, *fig.* 141. Les sons qu'on en tire sont fort agréables et moins criards que ceux de la petite flûte.

Cette étendue est à l'unisson de la petite flûte, ou d'une octave au-dessus de la grande.

Le flageolet a reçu dans ces dernières années l'addition de plusieurs clefs qui ont servi à décider le ton de diverses notes jusqu'alors douteuses.

Ce perfectionnement n'a pu toutefois, du moins jusqu'à présent, procurer au flageolet la précieuse qualité de pouvoir jouer indifféremment dans tous les tons. Aussi, lorsque l'on veut unir cet instrument à l'orchestre, est-on forcé d'avoir à sa disposition plusieurs flageolets.

Il y a neuf flageolets usités, mais il suffit de quatre pour exécuter toute sorte de musique. On trouvera, *fig.* 142, liv. 6, un tableau des divers flageolets rapprochés du diapason ordinaire de la flûte et du violon, et l'inspection de ce tableau fera comprendre quelle note l'on doit choisir pour prendre l'accord.

Le flageolet abhorre les sons chargés d'accidents : on ne lui donne pas au delà de trois dièses et de deux bémols, encore s'en tire-t-il difficilement s'il n'a pas la ressource des clefs. On conçoit aisément qu'il doit en être de même pour les demi-tons et passages chromatiques, qui dans les mouvements vifs sont fort difficiles à rendre; on peut le reconnaître par l'inspection de la *fig.* 143, liv. 6.

Article XII. — *Du cornet à pistons.*

Le cornet à pistons, appelé aussi *cor à pistons*, *trompette à pistons*, et simplement *piston* (1), est d'une invention toute moderne, et son introduction dans les orchestres est des plus récentes. Ce n'est au fond qu'une trompette armée de deux coulisses, que gouvernent les doigts index et médius, et qui raccourcissent momentanément la longueur du tube. Il y a des cornets auxquels on ajoute un troisième piston.

Cet instrument a, comme le cor, des tons mobiles qui lui facilitent l'exécution, et il ajuste ces tons au moyen de coulisses qui contribuent à rendre l'instrument plus parfait. Selon la méthode suivie dans cet ouvrage, nous donnerons,

(1) La dénomination de *cor à pistons* est inexacte; elle appartient au cor dont nous avons parlé paragraphe VII de ce chapitre, lorsque l'on adapte des pistons à la coulisse de cet instrument.

r. 144, liv. 6, le diapason de tous les tons du cornet à stons.

Le ton le plus favorable à cet instrument est celui de *fa*, ais les six autres, savoir : ceux de *ré*, de *mi bémol*, de *mi*, *sol*, de *la bémol* et de *la*, sont fort praticables et fort sités.

L'étendue naturelle du cornet à deux pistons est de deux ctaves, *fig.* 145; mais dans ces deux octaves plusieurs otes manquent. Ainsi la première octave n'a ni le *ré*, ni le *é dièse* ou *mi bémol*, ni le *sol dièse* ou *la bémol*. On obient ces notes par l'addition d'un troisième piston.

Arrivé à l'*ut* de la seconde octave, on peut encore obtenir quatre notes, *fig.* 146, mais on en fait peu d'usage : avec les tons les plus aigus, on obtient au grave les trois notes, *fig.* 147, lesquelles sont également peu usitées.

L'effet du cornet à pistons est fort agréable; quoiqu'il soit borné quant à l'étendue, il offre des ressources très-suffisantes aux compositeurs; un bon pistoniste articule les traits avec une singulière élégance, il donne aux sons, qui ont par eux-mêmes beaucoup de pureté et de moelleux, une expression pleine d'intérêt; c'est ce qui explique le succès prodigieux qu'a obtenu tout à coup cet instrument, qui n'est ridicule que dans l'église, où le mauvais goût seul a pu penser à l'introduire contre toutes les régles du bons sens et des convenances.

CHAPITRE IV.

DES INSTRUMENTS QUI FORMENT HARMONIE SEULS A SEULS.

Article Ier. — *De la harpe.*

La harpe est un instrument dont les cordes se pincent, ou, pour parler plus exactement, *s'accrochent* avec les doigts. Son origine remonte à la plus haute antiquité. Pour nous, modernes, nous ne devons faire dater son importance que de l'époque de l'invention des pédales. En effet, ce n'est que depuis ce moment qu'elle a pu parcourir tous les sons du systéme, et qu'elle a pu moduler comme les autres instruments, ce qui auparavant lui était impossible.

Arrivée à un point de perfection que diverses inventions récentes, telles, par exemple, que les doubles mouvements

d'Erard, ont encore porté plus haut, la harpe, par la suavité et la plénitude de ses sons, par la richesse de ses arpéges, par la magnifique résonnance de ses cordes graves, serait supérieure au piano si ses moyens d'exécution étaient moins limités.

La harpe est montée de quarante-deux cordes qui procèdent diatoniquement depuis le *fa* le plus grave jusqu'au *ré* le plus aigu du clavier, *fig.* 148 : il n'y a point de cordes intermédiaires pour les *dièses* et les *bémols ;* ces accidents s'obtiennent au moyen des pédales, qui servent à raccourcir les cordes sur lesquelles est marqué le dièse et qui de la sorte se trouvent élevées d'un demi-ton. Pour ce qui est du bémol, comme il n'y a pas moyen de rallonger ou de relâcher la corde pour en abaisser le ton, on prend au lieu du bémol le dièse équivalent. Ainsi, en supposant la harpe accordée en *ut* pour obtenir le *si bémol*, on prendrait le *la dièse.* On vôit donc que, si dans ce cas on voulait jouer en *fa*, la même corde servirait pour le *la dièse* et le *si bémol*, tandis que la corde de *si naturel* serait inutile. Il vaut donc mieux en ce cas donner à la note *si naturel* le ton de *si bémol* et accorder en *fa*, d'autant plus qu'au moyen de la pédale on changera facilement ce *si bémol* en *si naturel.* Ainsi l'on voit que sur la harpe il est facile de moduler à la quinte et très-difficile de moduler à la quarte, à moins que l'instrument ne soit accordé avec beaucoup de bémols et que les pédales ne soient arrêtées. C'est par ces motifs que l'on est dans l'usage d'accorder la harpe en *mi bémol.*

Voilà ce que l'on ne doit jamais perdre de vue, lorsque l'on écrit pour cet instrument : un autre point fort important consiste à éviter tous les passages chromatiques qui sont impraticables sur la harpe.

Les modes favorables à la harpe sont ceux de *mi bémol*, de *si bémol*, *fa* et d'*ut*, et les modes mineurs d'*ut*, *sol*, *ré*, *la.*

Le genre de traits convenables à la harpe consiste surtout en *arpéges* comme le mot lui-même l'indique suffisamment. En général, on donne à la main gauche des accords aussi complets que possible, parce que les notes de chaque accord se prêtant un mutuel secours quant à l'effet sonore, il en résulte plus de brillant et d'éclat. Il est toujours bon de donner quelque vivacité aux traits de la main droite, l'instrument ne se prêtant pas aux tenues.

On est arrivé à faciliter la modulation sur la harpe par l'invention du double mouvement, due à Sébastien Erard. L'avantage des harpes à double mouvement consiste principalement en ce que, au moyen des pédales, on peut à volonté élever ou abaisser chaque note d'un demi-ton, et mo-

duler ainsi dans tous les tons possibles. La description mécanique de ce procédé trouvera place dans notre dixième livre.

L'introduction de la harpe au milieu de l'orchestre est d'un effet surprenant; cet instrument se marie de la manière la plus heureuse avec la plupart des instruments à vent, et particulièrement avec le cor, dont les tenues prolongées contrastent agréablement avec les arpéges vifs et brillants et les traits rapides de la harpe.

Article II. — *De la guitare.*

Il est bien rare que la guitare s'introduise dans l'orchestre, elle borne le plus souvent ses prétentions à l'accompagnement d'une ou de deux voix. En vain les professeurs de cet instrument prétendent-ils qu'il est également propre à jouer une sonate et toute autre grande pièce d'exécution; il ne fait dans ce cas que l'effet d'une très-mauvaise harpe.

La guitare est montée de six cordes, les trois plus graves sont en soie revêtue de laiton, et se nomment bourdons, les trois autres sont de boyau; elles s'accordent entre elles par quartes, à l'exception de la seconde, en comptant la plus aiguë pour la première, qui s'accorde en tierce. *Fig.* 149, liv. VI.

La guitare posséde une étendue de trois octaves, et l'on peut encore obtenir plusieurs tons au delà; mais ces notes aiguës sont dépourvues de sonorité par suite du trop grand raccourcissement de la chanterelle. La musique de la guitare se note sur la clef de *sol*, une octave plus haut que sa véritable position. Ainsi la *fig.* 150, représentant l'étendue ordinaire de la guitare, devrait être écrite comme on le voit *fig.* 151, pour représenter exactement la série des sons fournis par l'instrument.

En raison de ses arpéges et de son mécanisme particulier, la guitare est un de ces instruments pour lesquels il est bien rare que l'on compose sans en savoir jouer plus ou moins, et d'ailleurs les préceptes que l'on pourrait réunir ici sur les passages qui lui conviennent seraient de fort peu d'utilité, puisque cet instrument ne s'allie presque jamais avec les autres, et demeure, par sa nature, destiné aux accompagnements de morceaux, dont le premier mérite est d'être exempts de toute prétention.

Article III. — *Du piano* (1).

Le piano est un des instruments les plus usités et les plus estimés de nos jours. On sait qu'il est formé de cordes métalliques, sur lesquelles frappent de petits marteaux garnis de peau, mis en action par les doigts de l'exécutant, au moyen de touches dont la série forme une succession de demi-tons.

L'étendue des pianos modernes n'est pas moindre de cinq octaves et demie; il en est qui ont jusqu'à sept octaves; les plus communs, depuis quelques années, ont six octaves ou six octaves et demie, *fig.* 148 ci-dessus, et *fig.* 152, liv. VI.

Comme un habile pianiste se tire de toutes les difficultés imaginables des morceaux de musique les plus compliqués, et qu'en effet il est peu de traits qui ne puissent être rendus sur le piano, avec plus ou moins d'exactitude, il n'y a rien à dire sur la manière d'écrire pour cet instrument, dont, au reste, la plupart des compositeurs ont une connaissance plus ou moins étendue.

Le piano est l'instrument qui se prête le mieux à réduire la partition. Il a été fort longtemps employé au théâtre pour l'accompagnement du récitatif, et l'on a quelque droit de se plaindre que l'on ait en beaucoup d'endroits abandonné cet usage.

Il n'est presque plus de salon qui n'ait un piano, autour duquel l'on peut se réunir pour chanter, car le piano est, sous tous les rapports, l'instrument le plus convenable à l'accompagnement des voix dans un petit local.

Pour perdre ses prérogatives, il faut que le piano soit transporté dans une vaste salle, et entouré de l'orchestre, et j'ai toujours trouvé qu'il était bien maladroit de le faire entendre de la sorte; le piano ressemble assez alors à ces gens qui veulent disputer contre tout le monde, et dont la voix se perd dans la discussion, quelque ménagement qu'apportent d'ailleurs les interlocuteurs, dans l'expression de leurs opinions.

Article IV. — *De l'orgue.*

§ Ier. *Description abrégée d'un orgue ordinaire.*

Nous avons parlé de l'orgue avec quelque étendue dans notre première partie, pages 118 et suivantes; mais on nous

(1) *Voyez* première partie, page 104.

a reproché avec fondement de n'avoir point donné la description des orgues usitées dans notre pays, et d'avoir préféré décrire les instruments de ce genre, tels qu'ils se trouvent en Allemagne et en Italie. Comme l'orgue est celui de tous les instruments sur lesquels il y a le plus à parler, nous pouvons, sans trop anticiper sur ce que nous avons à en dire dans notre dixième livre, donner ici la description d'un orgue composé comme le sont la plupart des grandes orgues françaises, lesquelles n'ont point habituellement pour objet l'accompagnement des voix.

Dans tout orgue, grand ou petit, il y a deux parties à considérer : la partie mécanique et la partie harmonique.

A la première se rapportent les sommiers, la soufflerie, les porte-vents, les claviers, les abrégés, les pilotes, et tout le reste du mécanisme nécessaire pour faire parler l'instrument.

La seconde se compose des tuyaux à bouches ou à anches, soit ouverts, soit bouchés, soit à cheminée, dans lesquels se forme le son.

§ II. *De la partie mécanique de l'orgue.*

L'aspect extérieur de l'orgue est celui d'un grand corps de menuiserie accompagné de divers ornements, et à la partie extérieure duquel apparaissent des tuyaux d'étain poli en plus ou moins grand nombre : ces tuyaux forment entr'eux un jeu qui s'appelle *montre*, et par extension l'on donne ce même nom à toute la partie extérieure de l'instrument susceptible d'être vue du public. L'ensemble de la menuiserie prend le nom de *buffet*.

La partie intérieure contient une pièce principale, que l'on nomme *sommier ;* c'est sur cette pièce que portent les tuyaux ; c'est elle aussi qui reçoit le vent. Les plus intéressantes parties du sommier sont, la *laie*, les *gravures* et les *registres*. La laie est le réservoir où se rend le vent des soufflets ; elle renferme les *soupapes*, qui, au moyen de ressorts mis en action par l'organiste, ouvrent à l'air le passage dans les tuyaux. Les gravures sont les conduits qui aboutissent à la laie, et dont l'extrémité s'ouvre ou se bouche par les soupapes, dont le nombre, ainsi que celui des gravures, égale celui des tuyaux. Les registres sont formés de règles mobiles, qui servent à ouvrir et fermer les différentes séries de tuyaux, appelées jeux, dont nous parlerons bientôt; ces règles, de forme carrée, se meuvent au moyen de *tirans*, placés à droite et à gauche de la fenêtre du clavier, et que l'organiste tire en plus ou moins grand nombre, selon qu'il veut avoir plus ou moins de jeux à sa disposition.

Cette opération est la première à laquelle doit songer l'organiste dès qu'il est assis devant son clavier. A chaque touche correspond un *abrégé* qui transmet le mouvement aux soupapes ; celles-ci, se trouvant ouvertes, laissent à l'air le passage libre dans les gravures, d'où il se rend dans les tuyaux de chacun des jeux dont les registres sont ouverts. Les gravures restent oüvertes, et par conséquent le son se prolonge aussi longtemps que le doigt de l'exécutant porte sur la touche ; dès qu'il le retire, les soupapes se lèvent par un ressort placé en dessous, et la gravure qui y correspond se trouve bouchée. Les tuyaux placés en montre communiquent au sommier par le moyen de *porte-vents*.

L'orgue contient quelquefois, outre le grand sommier, un sommier de récit et un sommier d'écho, dont les parties et la construction sont relativement semblables au premier.

Outre le grand buffet, beaucoup d'orgues en ont un autre plus petit que l'on place souvent au-devant du premier, et qui, comme celui-ci, a ses tuyaux, son sommier, son mécanisme et son clavier.

Un orgue de grande dimension a d'ordinaire cinq claviers, disposés en escalier l'un au-dessus de l'autre, chacun d'eux a une destination particulière. Le premier clavier, c'est-à-dire celui qui est le plus rapproché de l'exécutant, est le clavier du positif ; le second est le clavier du grand orgue ; le troisième est le clavier de bombarde ; le quatrième le clavier de récit ; le cinquième le clavier d'écho.

Outre ces cinq claviers, il y en a un autre qui est disposé à portée des pieds de l'organiste, et que l'on nomme clavier de pédales ; il se trouve en rapport avec un sommier particulier.

On peut faire parler ensemble ou séparément, selon qu'on le juge à propos, le clavier du positif et celui du grand orgue, celui-ci étant mobile et pouvant se tirer sur celui du positif.

La soufflerie se place le plus près de l'orgue qu'il est possible, mais à cet égard, l'on est forcé de se conformer aux localités. Le nombre des soufflets est plus ou moins considérable, il y a des orgues qui en ont jusqu'à douze et même quatorze. La bascule de ces soufflets est mise en mouvement par un ou deux hommes : l'air aspiré par les soufflets est transmis au sommier, et delà se distribue dans les divers tuyaux à la volonté de l'organiste.

Telle est en abrégé la partie mécanique de l'orgue.

§ III. *De la partie harmonique de l'orgue.*

La partie harmonique de ce grand instrument se compose des séries de tuyaux, qui prennent le nom de jeux. Ces jeux diffèrent entre eux par leur tonalité, leur intensité, leur timbre. Chacun d'eux forme une suite chromatique de sons plus ou moins étendus. Les jeux complets ont quatre octaves; les jeux incomplets en ont trois, deux, etc.; plusieurs n'ont que la moitié du clavier, les uns faisant le dessus, les autres la basse.

Tous les jeux de l'orgue se partagent en deux grandes sections, jeux à *bouche*, jeux d'*auche.*

Les jeux à bouche sont ainsi nommés, parce qu'ils parlent au moyen d'un trou ou bouche, placé à celle des deux extrémités qui doit porter sur le sommier. Ces tuyaux sont en bois, en étain ou en étoffe : on donne ce dernier nom à une composition dans laquelle entre une forte partie de plomb et une petite partie d'étain, qui sert à consolider le plomb.

Les jeux à bouche se divisent en jeux de fond ou d'octaves, et en jeux de mutation.

Les jeux de fond sont ouverts ou bouchés ou à cheminée. On appelle jeux ouverts ceux dont l'orifice supérieur est entièrement ouvert. Ils portent le nom de leur premier tuyau, qui est le plus grand. Ainsi l'on dit le trente-deux pieds, le seize pieds, le huit pieds, parce que le plus grand tuyau de ces jeux est en effet de trente-deux, de seize, de huit pieds.

Ces dénominations servent encore à désigner le degré de force d'un instrument; ainsi l'on dit : c'est un trente-deux pieds, un seize pieds, etc., pour indiquer que le plus grand tuyau de l'instrument est de trente-deux, de seize pieds, etc., et par conséquent produit le son naturel à un tube qui a ces longueurs.

Les jeux de fonds bouchés ou à cheminée, c'est-à-dire tenant le milieu entre les tuyaux ouverts et les tuyaux bouchés, s'appellent *bourdons ;* ils parlent toujours une octave plus bas que les tuyaux ouverts de même grandeur : le bourdon de seize pieds sonne le trente-deux, celui de huit pieds sonne le seize, etc.

Les jeux de mutation sont ainsi nommés, parce qu'ils forment avec les basses de l'instrument un intervalle autre que l'octave, c'est-à-dire la quinte, la tierce, la douzième, etc. Ces jeux sont simples ou composés, simples quand ils n'expriment qu'une note à la fois, composés quand, au moyen de plusieurs tuyaux, ils font parler plusieurs notes aliquotes

l'une de l'autre, et s'unissant entre elles de manière à paraître ne former qu'un seul et même son. Les jeux composés ne sauraient se présenter seuls, ils doivent toujours être accompagnés des fonds.

Les jeux d'*anches* empruntent ce nom d'une languette de cuivre placée à l'extrémité du tuyau qui pose sur le sommier, et qui, contrariant le passage de l'air, donne au son que produit le tuyau un timbre particulier.

Les jeux d'anches n'admettent pas de tuyaux en bois. Dans les jeux d'anches, l'on n'obtient pas de tons plus graves que ceux du seize pieds ouverts, car les notes de ravalement, c'est-à-dire les notes plus graves que celles du clavier, doivent être considérées comme sans importance.

Dans le paragraphe suivant, les principaux jeux d'anches seront décrits quant à leur composition et à leur étendue.

§ IV. *Des principaux jeux dans la plupart des orgues et de leur étendue.*

1° Jeux a bouches.

A. Jeux d'octave ou de fond.

Le *trente-deux pieds*, appelé aussi *flûte ouverte de trente-deux* ou *montre de trente-deux*, est le plus grand de tous les jeux de l'orgue; il est d'étain fin, et il doit être placé en montre; on le construit aussi en bois; souvent il ne se place qu'à la pédale. *Voyez* son étendue réelle, *fig.* 153, *a*.

Le *bourdon de seize pieds*, appelé aussi *gros bourdon* ou *flûte bouchée de seize*, sonne le trente-deux ouvert; il est en bois au moins pour les trois premières octaves; quelques facteurs font la quatrième en étoffe. Même étendue.

Le *seize pieds*, *flûte ouverte* ou *montre de seize pieds*, se place ordinairement en montre, et se fabrique en étain comme le trente-deux. On fait souvent les plus grands tuyaux en bois. *Voyez fig.* 153, *b*, pour son étendue.

Le *bourdon de seize pieds* est un huit pieds bouché qui sonne l'unisson du précédent; il est de bois au moins pour les deux premières octaves; les deux autres sont quelquefois en étoffe.

Le *huit pieds ouvert*, *flûte* ou *montre de huit pieds*, fournit l'octave du seize pieds; il est construit en étain, et dans les grands orgues on le place à la montre du positif. Quelquefois l'on construit en bois les tuyaux des notes graves. *Voyez* son étendue *fig.* 153, *c*.

Le *bourdon de huit pieds* est un quatre pieds bouché qui sonne le huit pieds ouvert, et a la même étendue.

Le *prestant* est une flûte ouverte de quatre pieds, for-

mée de tuyaux d'étain, et sonnant l'octave des précédents. *Voyez fig.* 153, *d.*

La *doublette* sonne l'octave du prestant, et se compose de tuyaux d'étain fin, dont le plus grand est de deux pieds. *V. fig.* 153, *e.*

Plusieurs de ces jeux peuvent être doublés et triplés. Ainsi le huit pieds se trouve souvent au grand orgue au positif et à la pédale; il en est de même des bourdons et du prestant.

B. Jeux de mutation.

Le *gros nazard* est un jeu ouvert construit en étoffe, sonnant la quinte de la flûte ouverte de huit pieds: son plus grand tuyau est de cinq pieds quatre pouces. Son jeu ne s'emploie que dans les orgues qui ont au moins un seize pieds. On voit son étendue *fig.* 154, *a.*

La *grosse tierce* est un jeu ouvert en étoffe, qui donne l'octave du gros nazard, et par conséquent la quinte du prestant. *Fig.* 152, *b.*

La *quarte de nazard* forme l'unisson de la doublette; on devrait rigoureusement l'appeler *onzième de nazard* ou *quarte de grosse tierce*, car c'est à la quarte de ce dernier jeu qu'il se trouve réellement. *Voy.* son étendue *fig.* 153, *e.*

La *tierce* est un jeu, dont le plus grand tuyau est de dix-neuf pouces; on le fait en étain, et il sonne la tierce de la doublette. Son étendue se voit *fig.* 154, *c.*

La *fourniture* que l'on nomme aussi *plein jeu* est un jeu de mutation composé de trois rangées au moins de tuyaux, et de sept rangées au plus de tuyaux aliquotes l'un de l'autre. La fourniture a l'étendue du clavier, et se construit en étain fin.

La *cymbale* ne diffère de la fourniture qu'en ce qu'elle a moins de gros tuyaux; elle est également en étain fin.

Le *cornet* est un jeu fort brillant, en étoffe; il ne se joue que dans le dessus, et n'a d'ordinaire que deux octaves avec cinq rangées du tuyaux. Ce jeu est celui des jeux de mutation, que l'on double le plus volontiers. Les grandes orgues en contiennent trois, l'un au positif, l'autre au grand orgue, le troisième au clavier de récit.

Le *gros nazard* s'emploie quelquefois au clavier de pédales.

2° Jeux d'anches.

Le plus volumineux des jeux d'anches est la *bombarde*, dont le premier tuyau (dans les orgues qui n'ont point de ravalement) est de seize pieds; il forme l'unisson du seize pieds ouvert. Ce jeu est d'un effet extraordinaire, et ne s'emploie que dans les grands instruments; il se joue comme nous l'avons indiqué sur un clavier séparé, et aussi quel-

quefois à la pédale, à laquelle on peut ajouter un ravalement qui porte quelquefois l'étendue de la bombarde une quarte ou une quinte plus bas que l'*ut* fondamental de la bombarde ordinaire.

La *trompette* est un jeu qui sonne l'unisson de huit pieds et par conséquent une octave au-dessus de la bombarde. Ce jeu est en étain fin, et ses tuyaux sont de forme conique; le plus grand est de huit pieds. Les grandes orgues ont quelquefois deux ou trois trompettes qui parlent sur le même clavier, sans préjudice de celles qui peuvent se trouver à la pédale, au clavier de récit et au clavier d'écho; ces deux dernières n'ont ordinairement que les deux octaves supérieures.

Le *clairon* sonne l'octave de la trompette, à laquelle ce jeu est d'ailleurs entièrement semblable, sauf la grandeur des tuyaux.

Le *cromorne* a un son beaucoup moins éclatant que la trompette, à l'unisson de laquelle il se trouve; il est construit en étain fin et se place toujours au positif.

La *voix humaine* est un jeu en étain qui sonne le huit pieds et se place dans le grand orgue. Il est fort rare que ce jeu soit bon.

Le *hautbois* sonne l'unisson de la trompette, et imite assez bien l'instrument dont il porte le nom. Il n'a ordinairement que les octaves supérieures, mais on le complète au moyen du *basson*, qui garnit les deux autre octaves.

Il se rencontre des orgues où l'on trouve quelques autres jeux, mais ceux que nous venons de décrire sont les principaux.

§ V. *De la musique propre à l'orgue.*

En général, ceux qui composent de la musique pour l'orgue sont plus ou moins habiles sur cet instrument, et ils savent que la meilleure manière d'écrire consiste à employer fréquemment les notes liées et prolongées, à éviter les traits embrouillés, à donner en un mot à cet instrument si magnifique un caractère noble et simple, soit qu'on l'emploie comme instrument d'accompagnement, soit qu'on le mette en œuvre comme instrument d'exécution.

La méthode suivie dans l'exécution varie selon les pays. En Italie l'importance de l'orgue est presque nulle, sous le rapport de l'exécution proprement dite; cet instrument ne sert qu'à l'accompagnement, et hors de là se borne presque toujours à des traits fort simples et de peu d'étendue, exécutés le plus souvent sur le plein jeu et sans aucune prétention.

En Allemagne il en est autrement. Chacun peut bien se

mêler d'accompagnement, mais on ne mérite le titre d'organiste qu'après avoir fait de l'instrument une longue et sérieuse étude. Personne ne se permet de faire entendre comme morceau improvisé toutes les sottises qui lui passent par la tête : ceux qui ne sont pas réellement improvisateurs ne s'avisent jamais de jouer d'idée ; ils prennent des morceaux écrits étudient, et les font entendre à un public recueilli, un peu plus respecté et (musicalement parlant un peu plus respectable que celui qui fréquente d'ordinaire les églises de Paris). Que l'on improvise ou que l'on joue des pièces écrites, l'on n'entend jamais de ces banalités mélodiques si fort prisées ailleurs. Tout sur l'orgue, au delà du Rhin, doit être grave et sévère : l'improvisation consiste surtout à produire des suites de riches accords, quelquefois à présenter avec habileté les variations d'un motif principal, surtout sous le rapport harmonique. Ce genre est quelquefois un peu nébuleux, mais les nuages qu'il fait naître dans l'esprit des auditeurs semblent justement faits pour s'unir à ceux que produit dans le temple la fumée de l'encens.

En France, sous ce rapport comme sous beaucoup d'autres, les choses sont pires que partout ailleurs. D'abord il semble que, malgré tous les efforts que l'on a faits depuis quelque temps pour créer une école d'orgue, des obstacles surgissent de toutes parts, qui arrêtent les progrès et maintiennent le mauvais goût de l'ignorance routinière. L'ancienne école française, dont il restait encore, il y a peu d'années, d'illustres débris, n'existe plus ; les maîtres qui l'ont rendue célèbres n'étaient point de profonds harmonistes, mais ils possédaient ce qui fait oublier tous les défauts accessoires ; ils avaient l'imagination riche et variée, ils avaient d'heureuses inspirations, et connaissaient à fond toutes les ressources de l'instrument. Ceux qui les ont remplacés n'ont aucun de ces avantages. Tout chez eux est pâle et dépourvu de caractère, sans qu'ils n'en soient plus savants pour cela, et ce n'est pas seulement à eux qu'il faut s'en prendre ; trop souvent les administrateurs des paroisses, dépourvus de toute connaissance musicale, et refusant de s'en rapporter aux personnes les plus versées dans la matière, font les choix à tort et à travers ; ils veulent, avant tout, le bon marché, et il est honteux de dire que, dans la plupart des églises, un organiste est moins payé qu'un joueur de serpent ou qu'un chantre, qui ne connaissent pas même la musique. Aussi a-t-on quelquefois des organistes qui, eux non plus, ne sont pas de grands musiciens.

Du reste, si l'exécution sur l'orgue est depuis longtemps, en général, fort misérable en ce pays, il faut convenir que

l'usage de cet instrument, pour l'accompagnement des voix dans les églises, est devenu chose assez commune. C'est celui qui écrit ces lignes, c'est le continuateur du *Manuel de musique*, qui a eu l'idée de cette heureuse innovation ; il est parvenu à la mettre en pratique, pour la première fois, en 1829 : il a pris tous les moyens possibles pour la propager, et a eu le bonheur de voir ses efforts couronnés de quelque succès. Déjà un grand nombre d'églises ont adopté ce système et substitué un orgue de petite dimension, soutenu par une ou deux contre-basses, à ces ridicules et antiharmoniques serpents, plus insupportables à l'église que partout ailleurs. Ce progrès en fait espérer d'autres.

CHAPITRE V.

DES INSTRUMENTS DE PERCUSSION.

A l'exception des tymballes et tambours dont on peut fixer le ton, les instruments de percussion ne sont autre chose que des moyens de renforcer le rhythme ; nous allons examiner succinctement les principaux.

Les tymballes sont deux bassins de cuivre recouverts de peau d'âne, qui se resserre ou se détend au moyen de chevilles placées à l'entour de la partie supérieure de chacun des bassins. L'un d'eux donne la tonique, l'autre la dominante ; mais on pourrait, si le compositeur le jugeait convenable, accorder de toute autre manière.

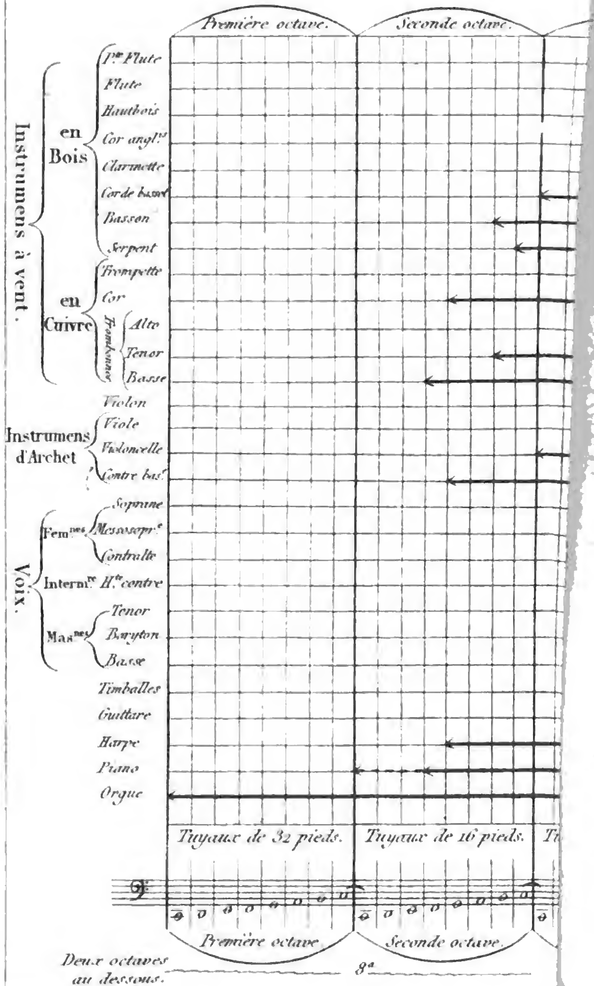
Les tymballes (1) peuvent fournir les sons contenus entre le *fa* grave de la portée de clef de *fa*, et le *si bémol* au-dessus de cette portée. *Voyez fig.* 155, liv. VI. Mais, comme on le voit, on ne peut faire parler que deux de ces tons dans chaque mode.

Le tambour a plusieurs espèces :

1° Le tambour militaire s'unit avec avantage à la musique militaire pour les marches et pas redoublés. Quelquefois tous les tambours battent certaines parties de marche, ce qui produit presque toujours un bon effet. On a quelquefois employé le tambour dans l'orchestre de théâtre, par exemple dans l'ouverture de la *Gazza ladra*.

2° Comme le tambour militaire seul serait trop sec pour

(1) *Voyez* première partie, page 179.


TABLEAU GÉN
Première octave.
Seconde octave.
Instrumens à vent.
en Bois
Pre Flute
Flute
Hautbois
Cor angl.
Clarinette
Cor de basset
Basson
Serpent
en Cuivre
Trompette
Cor
Trombonne
Alto
Tenor
Basse
Instrumens d'Archet
Violon
Viole
Violoncelle
Contre bas.
Voix.
Femmes
Soprane
Mezzosopr.
Contralte
Intermre
Hte contre
Masnes
Tenor
Baryton
Basse
Timballes
Guittare
Harpe
Piano
Orgue
Tuyaux de 32 pieds.
Tuyaux de 16 pieds.
Première octave
Seconde octave.
Deux octaves au dessous.
8a

s'allier avec les instruments, on lui donne pour compagnon un tambour long, dont le son est plus moelleux, et produit un bon effet pour les roulements.

3° La grosse caisse s'emploie dans la musique militaire et dans les grands tutti de l'orchestre, ainsi que dans certains airs de danse.

4° Le tambour de basque ne sert en général que pour la danse, dont il marque le rhythme, on l'emploie par percussion et par frottement. A lui se rapportent certains tambours antiques, garnis comme lui d'espèces de grelots qui en augmentent l'effet.

Les cymballes se battent en même temps que la grosse caisse.

Il en est de même du bonnet ou chapeau chinois.

Le tamtam, gong-gong ou beffroy, est un instrument de métal, en forme de chaudière; on le frappe avec un tampon de laine, et il produit un son qui a quelque chose de lugubre et d'effrayant. Un coup de cet instrument placé à propos produit un effet prodigieux.

Le triangle est un instrument de percussion qui accompagne le plus souvent certains passages de l'orchestre ou de musique militaire par un roulement continuel.

Le timbre est une réunion de clochettes sans batal, comme celles des sonneries de pendules, disposées de manière à former entre elles une série de sons au moyen d'un martelet avec lequel on les frappe. Cet instrument se voit assez souvent dans les musiques militaires.

Nous croyons fort inutile d'allonger cette liste, ce qui ne serait pas d'une grande difficulté, mais ce qui n'offrirait rien de fort intéressant.

Pour terminer et résumer ce qui concerne les instruments considérés en eux-mêmes, nous plaçons ici un tableau qui offre la récapitulation de tout ce qui a été dit sur l'étendue des voix et des instruments.

Ce tableau contient vingt-six lignes, la portée d'en bas offre la série générale des tons appréciables, série qui comprend une étendue de huit octaves pleines, depuis l'*ut* le plus grave, rendu par un tuyau de trente-deux pieds, jusqu'à l'*ut* le plus aigu que rend le tuyau de dix-huit lignes : on aurait pu pousser cette série un peu plus loin, mais cela n'aurait été d'aucune utilité.

Au-dessus de la portée d'en bas se trouvent les lettres F. A. B. C. etc.; elles servaient à dénommer les notes avant l'invention des lignes et portées, et avant l'adoption des syllabes *ut*, *ré*, *mi*, etc.

Les portées de chaque instrument sont placées à peu près dans l'ordre adopté communément pour la partition.

SECTION DEUXIÈME.

VOIX ET INSTRUMENTS ASSEMBLÉS.

CHAPITRE PREMIER.

DE LA COMPOSITION POUR LES VOIX SEULES OU CONSIDÉRÉES INDEPENDAMMENT DE L'ACCOMPAGNEMENT.

Ce n'est pas sans raison que les plus habiles professeurs de composition recommandent de s'exercer à écrire pour les voix seules et dirigent toute l'étude de la musique vers ce but. Cette manière d'écrire est la plus difficile sous tous les rapports. Elle est loin de présenter à l'imagination un champ aussi vaste et aussi libre que l'est celui des compositions instrumentales : elle resserre l'élève dans des limites étroites, lui prescrit une infinité de règles, le soumet à mille convenances dont il est affranchi s'il travaille pour les instruments.

Mais si ce genre est le plus difficile, il est certainement le plus sublime, le plus pur, le plus harmonieux. Il est le seul qui s'adresse directement à l'âme et qui touche vivement le cœur : c'est en s'en rapprochant que la musique instrumentale peut aspirer à obtenir quelquefois des résultats semblables; autrement elle ne présente que des sons habilement combinés, savamment enchaînés, mais dont la pensée ne se comprend pas, qui n'expriment rien ou, ce qui revient au même, expriment tout ce que l'on veut, et justifient le mot si répété, *sonate, que me veux-tu* (1). Les instruments s'associent aux voix avec avantage, surtout pour la musique de théâtre; mais ils ne sauraient aucunement les suppléer; il y a entre la voix humaine et les instruments la

(1) Ce mot est de Fontenelle. La plupart des personnes qui le citent le comprennent fort mal, parce qu'elles ignorent que l'auteur des *Mondes* aimait passionnément la musique, si toutefois il était homme à se *passionner* pour quoi que ce fût.

distance qui sépare la nature de l'art : ils servent quelquefois de parure; ils peuvent même ajouter un certain éclat à la création première et c'est surtout sous ce rapport que nous les étudierons ; mais au fond ils sont par eux-mêmes peu de chose. L'emploi n'en est peut-être devenu si fréquent que par suite de l'épuisement des compositeurs, qui, ne se sentant plus la force d'invention nécessaire pour se renfermer dans les beaux types de la nature, ont cherché tous les moyens de cacher la sécheresse et la stérilité de leur imagination en couvrant les productions de leur esprit d'une foule d'ornements empruntés, comme ces coquettes, qui à force d'art trouvent moyen d'éblouir par le faux brillant d'une beauté qui ne leur appartient pas, et n'existe que dans leurs riches atours. Cette question mérite d'être examinée; mais elle nous entraînerait trop loin, et notre conclusion pourrait se trouver trop peu en harmonie avec l'opinion de quelques prétendus représentants de la musique actuelle.

Quoi qu'il en soit, bien que la musique instrumentale ait pris une extension qui ne cesse de s'accroître chaque jour, la musique pour les voix seules, toute négligée qu'elle est, n'a point été tout à fait abandonnée. Au théâtre même on présente quelquefois les voix seules sans accompagnement : le beau trio du premier acte de *Fernand Cortès* en offre un excellent exemple. Dans les églises, où l'on cherche à faire un peu de musique, on emploie assez souvent des morceaux dans lesquels l'accompagnement est tout à fait accessoire, et qui rentrent par conséquent dans la classe des compositions pour voix seules. Les chansons proprement dites sont aussi destinées uniquement aux voix. Il est donc essentiel d'examiner d'abord comment les voix peuvent se rassembler : nous n'avons à nous occuper ni de la modulation des chants, ni de la manière d'écrire les parties de l'harmonie; ces matières ont été amplement traitées dans les livres précédents. Notre objet est maintenant d'exposer comment tel ou tel genre de voix se marie plus ou moins heureusement avec tel autre.

Presque tout ce que nous aurons à dire pour les voix traitées isolément sera fort applicable, sauf les modifications nécessaires qui, seront indiquées en leur lieu, à ces mêmes voix accompagnées par les instruments.

§ Ier. *Monodie ou composition à une voix seule.*

Les morceaux que l'on traite en ce genre peuvent être rangés dans trois classes : 1° le récitatif; 2° le plain-chant; 3° les chansons. Nous considérons le récitatif comme mo-

nodie, l'accompagnement y étant absolument accessoire. On verra dans le livre VIII les qualités particulières qu'exige chacun de ces genres, en ce qui concerne le style. Quant à la manière de les traiter par rapport aux voix, la première observation à faire est que les chansons et le plain-chant devant se chanter par quantité de personnes et de voix différentes, on ne peut trop s'appliquer à les renfermer dans une étendue restreinte; il faut autant que possible qu'elles ne dépassent pas l'octave et au plus la dixième : on doit éviter d'y introduire tout passage difficile, soit par rapport à l'intonation, soit pour la mesure. En un mot, l'on doit toujours songer, quand on fait un travail de ce genre, que l'on aura pour exécutants des gens qui le plus ordinairement ne posséderont aucune connaissance musicale, n'auront peut-être que des voix peu étendues, et qui, lorsqu'ils réuniront ces voix différentes de timbre et de force, auront déjà fort à faire de former un unisson avec plénitude et agrément. On doit aussi se rappeler que les chansons s'apprennant et se transmettant par la mémoire, on ne peut trop s'appliquer à leur imprimer un caractère qui les rende faciles à retenir : le ryhthme doit être aussi caractérisé que l'intonation doit être facile. Quant au plain-chant, il ne faut pas en général s'aventurer à en écrire si l'on ne connaît parfaitement en quoi consiste la différence des modes, et comment tel passage appartient plutôt à l'un qu'à l'autre. On trouvera au livre huitième des préceptes de cette matière accompagnés d'exemples, que l'on peut consulter dès à présent, *voy.* les figures du livre VIII. Nous avons déjà donné quelques renseignements à cet égard dans notre livre V, pages 172 et suivantes.

§ II. *Du duo vocal.*

Pour former le duo, les voix peuvent s'unir de diverses manières ;

1° Deux voix d'homme ou de femme même espèce ;

2° Deux voix d'homme ou de femme d'espèce différente.

3° Une voix de femme et une voix d'homme. Cette dernière manière peut encore se sous-diviser selon que les deux voix sont prises à l'octave l'une de l'autre comme un soprano et un ténor, un contralte et une basse ; ou quand le diapason des deux voix se trouve renfermé dans deux octaves différentes, comme un contralte et un ténor, un soprano et une basse.

PREMIÈRE MANIÈRE. — *Deux voix égales.*

C'est par abus que l'on appelle *musique à voix égales* toute musique composée sans mélange de voix masculines et féminines. Les morceaux dans lesquels deux ou un plus grand nombre de voix de même diapason concertent ensemble et s'accompagnent tour à tour, sont les seuls qui soient à voix égales : et, quand même on emploierait des voix de même diapason, si l'on maintient toujours l'une des parties au-dessous de l'autre, le morceau ne sera plus par le fait à voix égales, puisque l'une et l'autre des voix se seront promenées dans des régions différentes.

Quoi qu'il en soit, le duo dit à voix égales offre beaucoup d'agrément, surtout pour les voix de femmes, dont le brillant supplée en quelque sorte à l'harmonie toujours un peu pauvre à deux parties : si l'on ajoute une basse continue à ces deux voix, le duo devient d'un excellent effet. Il faut faire attention de ne point traiter en pareil cas la basse continue comme partie obligée : c'est une distraction que des compositeurs ont eue quelquefois ; l'effet en est mauvais, parce qu'il semble qu'il y ait une partie qui ne se trouve plus en rapport avec l'autre.

Dans les pièces de ce genre, le grand art du compositeur consiste à donner de la variété aux parties, et à faire en sorte qu'un même motif présenté dans une même position plaise malgré cela, et ne paraisse pas uniquement la répétition du premier. Quand on n'a pas de raison particulière pour faire paraître en même temps les deux parties dès le commencement du morceau, il est toujours bon de faire d'abord entendre le motif principal seul : cela cependant ne saurait guère avoir lieu pour un sujet un peu étendu, à moins d'avoir une basse continue qui soutienne le chant et l'empêche de paraître trop nu. Les deux parties doivent souvent s'enchaîner en s'imitant, et s'accompagnant tour à tour à la tierce et à la sixte, en suivant les règles données pour la composition du duo.

SECONDE MANIÈRE. — *Deux voix de même genre et d'espèce différente.*

On doit observer les règles que nous venons de donner ci-dessus : seulement l'on a une bien plus grande latitude dans le dessin et la conduite des parties : les imitations se présentent facilement à la quarte, à la quinte, à l'octave. Les suites de tierces et de sixtes peuvent se prolonger sans que les voix se trouvent gênées en rien.

Il y a ici une observation fort importante à faire. Les duos de cette seconde manière sont écrits soit pour soprane et contralte, soit pour ténor et basse : or, comme les voix graves ont plus de corps que les voix aiguës, il arrive que dans l'échange des parties, lorsque la voix grave est placée au-dessus de la voix aiguë, elle détruit l'effet de celle-ci, qui se trouve comme absorbée, en sorte que l'accompagnement paraît extrêmement grêle. C'est donc une chose à laquelle il faut faire grande attention, et sur laquelle il faut toujours avoir l'œil ouvert, lorsque l'on écrit pour des voix de ce genre : l'on doit éviter, lorsque l'on fait descendre la voix aiguë au-dessous de la voix grave, de porter l'accompagnement dans des cordes trop basses, dont le son est perdu pour l'auditeur. Par la même raison, il ne faut point faire trop monter la voix inférieure : l'effet du duo se perdrait dans un autre sens.

A cette manière se rapportent les duos où la seconde partie est continuellement en tierce ou en sixte avec la première. Cette harmonie, fort monotone à la vérité, a cependant son charme, et l'on est souvent obligé de s'en servir pour les morceaux peu étendus et destinés à des exécutants peu habiles. Tels sont les nocturnes et les romances à deux voix ; fort souvent la seconde partie est à volonté, en sorte que la partie principale a presque autant d'agrément lorsqu'elle est exécutée isolément ; parfois même elle gagne à être ainsi présentée.

TROISIÈME MANIÈRE. — *Deux voix différentes de genre et d'espèce.*

Ainsi que nous l'avons dit plus haut, cette troisième manière renferme la classe des duos pour soprane et ténor, contralte et basse, et celle des duos pour contralte et ténor, et soprane et basse. Cette manière est certainement la plus avantageuse au compositeur, parce que les timbres de chacune des voix ne se ressemblant pas, le duo acquiert par cela même une variété qui le rend intéressant, indépendamment du mérite qui peut lui appartenir en propre.

Il est à remarquer que, lorsque les parties marchent en sixte, la voix d'homme se trouvant dans les cordes élevées, et la voix de femme dans les cordes graves, il en résulte un effet extrêmement heureux ; il semble que la voix d'homme se trouve à la tierce au-dessus de la voix de femme, tandis qu'elle est à la sixte en dessous. Cet effet s'emploie continuellement dans l'association du ténor et des voix féminines : il est plus difficile de le placer dans les duos de basse et dessus, et même dans les duos de basse et

contralte : mais alors les traits à la dixième, qui, avec les voix de ténor, produisent peu d'effet, en font beaucoup avec la voix de basse en raison du volume de celle-ci.

Les duos de voix ainsi mélangées s'emploient à chaque instant dans la musique de théâtre. A moins que l'effet dramatique ne l'exige, on doit éviter de faire commencer les voix de basse et de contralte par des sons trop élevés, et les voix de ténor et de soprane par des sons trop graves : un mauvais début, où le motif se trouve d'abord mal exprimé et dénaturé, indispose l'auditeur, et lui fait d'avance concevoir une mauvaise idée de la composition. Il faut donc s'appliquer à faire débuter le duo dans le médium des voix, et à en présenter le motif avec netteté et clarté, afin que l'intelligence en suive sans effort le développement.

§ III. *Du trio vocal.*

Ici l'ensemble des voix commence à former une harmonie complète par elle-même, et qui peut suffire en beaucoup de cas : aussi dans le temps où l'on écrivait uniquement pour les voix, puisqu'alors, si les instruments étaient mis en scène, ce n'était que pour doubler ou broder les parties vocales, les compositeurs interrompaient-ils souvent le chœur général par un passage à trois voix seules, qui fesaient harmonie entre elles. Le trio, quand la composition est de main de maître, offre l'ensemble le plus pur et le plus suave que l'on puisse imaginer : il est plus difficile à écrire que le quatuor, en ce que l'on hésite sans cesse sur la note à choisir dans l'accord, hésitation qui n'existe pas dans le quatuor, où l'une des parties vient compléter sans cesse ce que la marche à laquelle sont astreintes les trois autres peut laisser de défectueux. Il est difficile de trouver en ce genre quelque chose de plus parfait que la messe de M. Chérubini pour soprano, ténor et basse. Il est plus aisé d'admirer ce chef-d'œuvre que d'écrire quelque chose qui en approche.

Le trio peut se former de différentes manières relativement aux voix de même genre et d'espèce différente :

1° Par des voix de genre semblable, c'est-à-dire par trois voix d'homme ou trois voix de femme (1).

2° Par des voix de genre différent, c'est-à-dire par deux

---

(1) Nous ne faisons point ici la distinction que nous avons établie pour le duo, relativement aux voix de même genre et d'espèce différente, le lecteur s'en rendra compte facilement; il suffit de la lui avoir indiquée.

voix d'homme et une voix de femme, ou par deux voix de femme ou une voix d'homme.

PREMIÈRE MANIÈRE. — *Trois voix de même genre.*

On appelle assez souvent ce genre de composition *trio à voix égales :* c'est comme pour le duo un abus de langage ; un trio à voix égales serait un morceau où chacune des voix, se maintenant dans le même diapason, concerterait et accompagnerait tour à tour : tels sont par exemple les canons dits *canons d'agrément* ou *de société*, dont nous avons parlé à la fin de notre cinquième livre ; dans ces canons chaque voix fait alternativement la partie supérieure, la partie intermédiaire et la partie inférieure : ce sont de véritables *trios à voix égale.* Mais les pièces auxquelles on impose fort souvent ce nom sont ordinairement disposées pour les trois espèces ou variétés de chaque genre de voix, relativement aux voix de même genre et d'espèce différente, c'est-à-dire pour haut, moyen et bas-dessus, et haute, moyenne et basse-taille. On comprend tout d'abord l'intérêt que peuvent avoir les compositions ainsi conçues, qui sont de véritables peintures monochromes ; du moment que l'oreille admet l'uniformité, ou pour mieux dire la conformité de timbre, il résulte de la réunion des trois voix de même genre un ensemble plein de charme : on peut se plaindre du manque de variété dans les cadences et même dans les tours mélodiques, mais que d'agrément dans ce rapprochement d'une moitié de la famille vocale, que ce colloque a de grâce et de suavité, la monotonie même qui existe dans les tournures donne un caractère particulier à la composition ; c'est un discours où personne ne songe à faire de digressions ; où chacun ne semble prendre la parole que pour faire briller son interlocuteur ; où celui qui s'est avancé un peu trop s'arrête bien vite et toujours à temps, sitôt qu'il s'aperçoit que l'on peut avoir quelque chose à lui répondre.

Les trios de ce genre ne s'emploient le plus ordinairement au théâtre que pour des airs bouffes entre les voix d'hommes, et l'on en trouve des exemples très-agréables. L'emploi des voix de femmes ainsi réuni est bien moins fréquent par suite de l'habitude que l'on a de tout sacrifier aux premières chanteuses qui craignent de ne pas briller assez ou de ne briller qu'en compagnie des seconds rôles. Dans les chœurs, l'usage du trio à voix égales est assez fréquent.

SECONDE MANIÈRE. — *Trois voix, dont deux d'un genre et une de l'autre.*

Cette manière est fort usitée pour former le trio ; elle peut présenter diverses chances.

1° Deux voix de femme et une voix d'homme.

a. Soprane, contralte, ténor.
b. Soprane, contralte, basse.
c. Deux sopranes, ténor.
d. Deux sopranes, basse.
e. Deux contraltes, ténor.
f. Deux contraltes, basse.

2° Une voix de femme et deux voix d'homme.

a. Soprane, ténor, basse.
b. Contralte, ténor, basse.
c. Soprane et deux ténors.
d. Soprane et deux basses.
e. Contralte et deux ténors.
f. Contralte et deux basses.

Toutes ces manières de former le trio sont usitées, à l'exception du trio entre deux contraltes, et basse ou ténor, comme aussi du trio entre contralte et deux ténors ; mais le peu d'usage que l'on fait de ces arrangements, vient bien plutôt de ce que l'occasion de réunir les voix de ce genre ne se présente pas, que de tout autre motif.

La manière la plus avantageuse est, ce me semble, celle où l'on emploie une voix de femme avec ténor et basse, surtout quand la partie du ténor se trouve écrite dans les cordes aiguës, telles que les possédent les voix que nous appelions jadis haute-contre en France, et que l'on appelle encore *contraltini* en Italie. Les passages brillants des deux voix aiguës contrastent merveilleusement avec les beaux sons de la basse, qui ne se meut jamais avec la même volubilité. Les exemples de pièces de ce genre sont innombrables, et ont souvent décidé du succés d'un ouvrage. Les parties de la belle messe de M. Chérubini, dont nous avons parlé plus haut, sont ainsi disposées.

Aprés l'union du soprano au ténor et à la basse, la manière la plus avantageuse est l'assemblage de deux dessus et basse : il vaut mieux, quand cela se peut, écrire le second dessus pour une voix qui puisse se porter dans les cordes hautes, l'effet en est plus brillant.

Toutes les autres manières sont susceptibles d'offrir de grands avantages quand elles sont employées à propos, et, si l'usage n'en est pas fréquent, c'est, comme nous l'avons dit, faute d'occasion de rassembler les voix convenables.

Il faut remarquer qu'à l'exécution on peut, si l'on n'a pas les voix nécessaires pour former le trio de voix du même genre, y suppléer par d'autres voix : il est presque inutile d'avertir qu'un trio écrit pour deux dessus et contralte}, peut se chanter par deux ténors et basse ; c'est ce que l'on conçoit de prime-abord ; mais il est d'autres substitutions de voix qui peuvent se faire également ainsi, sauf quelques cas particuliers, un morceau écrit pour trois voix de même genre pourra se chanter, 1° comme il est écrit, soit par des voix blanches, soit par des voix d'homme ; 2° par un dessus et deux voix d'homme ; 3° par deux dessus et une voix d'homme. Il suffira qu'une voix de femme ne chante pas une partie inférieure, quand une voix d'homme chante une partie supérieure ; un tel bouleversement de parties dénaturerait l'harmonie, et ne conserverait plus rien de l'effet que l'auteur aurait voulu produire. Toute personne qui a la moindre pratique comprend facilement toutes les fautes qui peuvent naître d'un renversement non prévu des intervalles.

§ IV. *Du quatuor vocal.*

Nous voici arrivés à l'harmonie complétée par l'introduction d'une quatrième partie vocale. Dans l'usage ordinaire, on écrit pour deux voix d'homme et deux voix de femme, ce qui produit un ensemble convenablement pondéré ; mais au théâtre on est souvent forcé de former le quatuor tout autrement ; l'une des manières les plus usitées est de réunir un soprane à un ténor et deux basses, ou, pour parler plus exactement, à une basse et un baryton. Cet arrangement vient surtout de ce que, dans l'emploi des seconds rôles, on préfère introduire la seconde basse à laquelle on donne souvent des tenues dans le grave, sur lesquelles les trois autres parties concertent librement.

Le quatuor à voix égales s'emploie, mais rarement.

§ V. *Des morceaux à plus de quatre voix.*

Sans parler de l'ancienne musique d'église qui renferme des chœurs à cinq, six, sept, huit, douze, seize, et jusqu'à quarante-huit parties, il y a un grand nombre de morceaux au théâtre qui prennent le nom de *quintette*, *sextuor*, etc., parce que, en effet, cinq, six, etc., chanteurs se trouvant en scène, leurs voix concertent ensemble. Toutefois, c'est un usage presque général de n'écrire que quatre parties réelles, de varier la distribution des paroles, de faire souvent marcher deux ou trois voix à l'unisson ; l'effet scénique gagne à tous ces arrangements ; et, puisqu'il est entendu

d'avance que l'on se borne en réalité à quatre parties, cette convention, qui laisse beaucoup plus de liberté au compositeur, une fois admise, il suffit que l'effet général soit bon. Il y a néanmoins des musiciens qui se sont astreints à écrire des finales à six ou huit parties réelles : on en pourrait citer qui sont d'une grande beauté ; mais ils ne sont pas communs.

§ VI. *De l'emploi des voix dans les chœurs.*

Au théâtre, les chœurs sont du plus grand effet s'ils sont traités convenablement. La composition en est fort soignée dans les écoles française et allemande, et tout à fait négligée dans l'école italienne. En Italie, le public, en général, ne fait aucune attention aux chœurs : ce sont les airs qui le captivent ; aussi les choristes sont-ils presque toujours fort mauvais ; peut-être les compositeurs ont-ils tort de se soumettre à cet usage ; nous pensons que les chœurs seraient écoutés s'ils étaient exécutés convenablement, et nous croyons que les compositeurs en renom, qui ne souffriraient pas que leurs ouvrages allassent en scène avant que les chœurs ne fussent chantés d'une manière satisfaisante, finiraient par obtenir gain de cause.

Les chœurs peuvent être disposés à deux, trois, quatre, ou un plus grand nombre de parties. Dans les opéras italiens, ils ne sont le plus souvent qu'à deux ou trois parties de voix d'homme, en raison de la difficulté de se procurer des voix de femme. Quelquefois aussi l'on emploie les voix blanches associées aux voix d'homme, mais dans ce cas jamais il ne se trouve de parties dessinées ; elles marchent toutes ensemble, et le plus souvent comme renforcement de l'orchestre, en sorte que ces morceaux sont complétement dépourvus d'intérêt, et se suppriment sans inconvénient.

Dans les opéras français et allemands, on donne plus d'attention aux chœurs : ils sont en général à quatre parties ; mais dans beaucoup de circonstances on emploie, avec le plus grand succès, les chœurs à trois parties du même genre ; ainsi les chœurs de vierges, de prêtresses se donnent aux trois voix de femme, et les chœurs de guerriers, ou de buveurs aux voix d'homme : on a quelquefois l'occasion de réunir ces chœurs après les avoir fait entendre séparément, ce qui produit d'excellents résultats. D'autres fois, on fait entrer successivement plusieurs chœurs, dont les parties sont diversement assemblées : l'arrivée des trois cantons dans l'opéra de *Guillaume Tell* offre un bel exemple en ce genre.

En France, on a encore conservé, en quelques endroits,

la mauvaise habitude de faire chanter la partie du contralte par les hauts ténors, dits hautes-contre. A la vérité cela est nécessaire dans les ouvrages de l'ancien répertoire qui sont écrits pour être exécutés de la sorte; mais les compositeurs doivent éviter d'écrire de cette manière, qui écarte trop les parties supérieures. La meilleure manière de traiter les chœurs serait d'écrire deux parties de dessus et deux de ténors, sans s'astreindre à obtenir toujours les cinq parties réelles. Déjà plusieurs compositeurs ont adopté ce système qui offre beaucoup d'avantages à l'exécution.

On ne peut trop faire attention dans la composition des chœurs à établir le chant dans les belles cordes de chaque voix, afin d'obtenir plus d'éclat et de sonorité.

On doit éviter de donner des notes trop élevées à toutes les parties, mais surtout aux parties extrêmes. En effet, ces notes n'étant pas accessibles à toutes les voix qui forment la partie, il en résulte que plusieurs se forcent pour y arriver, ce qui produit un effet on ne peut plus désagréable, surtout pour les voix de dessus. L'inconvénient n'est guère moins grave dans la partie de basse : ces grosses voix, quand elles se portent dans le haut, paraissent être au-dessus de toutes les autres et renverser l'harmonie, en sorte que, bien que cela n'existe pas réellement, il en résulte un effet désagréable. Les passages où l'on peut faire monter toutes les voix sont ceux où les circonstances de la pièce portent les passions à leur plus haut période; alors tous les moyens qui peuvent exalter l'auditeur sont bons à employer; il peut ainsi se trouver des cas où la musique doit ressembler à des cris, et au contraire des moments où l'on n'ait plus à y distinguer qu'un bourdonnement presque inappréciable, ce qui forcerait de pousser les basses vers leurs cordes les plus graves, dont les sons en masse sont le plus souvent sans force et sans couleur.

A l'égard des diverses manières d'assembler les voix dans la composition des chœurs, voici un tableau qui pourra être de quelque utilité aux élèves.

CHŒURS A DEUX PARTIES.

1. Deux sopranes,
2. Deux altes,
3. Deux ténors,
4. Deux basses,
5. Soprane et alte,
6. Soprane et ténor,
7. Soprane et basse,
8. Alte et ténor,
9. Alte et basse,
10. Ténor et basse.

N. B. Les chœurs pour deux altes sont peu usités, et les chœurs pour sopranes et basse ne sont employés que dans ce cas, où l'on emploie des dessus à défaut de ténors.

CHŒURS A TROIS PARTIES.

1. Deux sopranes et un ténor,
2. Deux sopranes et une basse,
3. Deux sopranes et un alte,
4. Deux altes et un soprane,
5. Deux altes et un ténor,
6. Deux altes et une basse,
7. Deux ténors et un soprane,
8. Deux ténors et un alte,
9. Deux ténors et une basse,
10. Deux basses et un ténor,
11. Deux basses et un alte,
12. Deux basses et un soprane,
13. Soprane, alte et ténor,
14. Soprane, ténor et basse
15. Soprane, alte et basse,
16. Alte, ténor et basse,
17. Trois sopranes,
18. Trois altes,
19. Trois ténors,
20. Trois basses.

N. B. Si l'on ne fait pas usage du chœur à trois altes, c'est que l'on a rarement sous la main un nombre suffisant de voix de ce genre.

CHŒURS A QUATRE PARTIES.

1. Trois sopranes et un alte,
2. Trois sopranes et un ténor,
3. Trois sopranes et une basse,
4. Trois ténors et un soprane,
5. Trois téuors et un alte,
6. Trois ténors et une basse,
7. Trois basses et un soprane,
8. Trois basses et un alte,
9. Trois basses et un ténor,
10. Deux sopranes et deux altes,
11. Deux sopranes et deux ténors,
12. Deux sopranes et deux basses,
13. Deux altes et deux ténors,
14. Deux altes et deux basses,
15. Deux ténors et deux basses'
16. Deux sopranes, un alte et une basse,
17. Deux sopranes, un alte et un ténor,
18. Deux sopranes, un ténor e une basse,
19. Un soprane, deux altes et un ténor,
20. Un soprane, deux altes et une basse,

21. Un soprane, deux ténors et un alte,
22. Un soprane, deux ténors et une basse,
23. Un soprane, deux basses et un alte,
24. Un soprane, deux basses et un ténor,
25. Un ténor, deux altes et une basse,
26. Un alte, deux ténors et une basse,
27. Un alte, deux basses et un ténor.

§ VII. *Des doubles chœurs et de la composition pour huit voix réelles.*

Lorsqu'un morceau de musique se compose de huit parties, qui toutes chantent en même temps, et chacune d'une manière particulière, on a une composition à huit parties réelles. Le plus souvent ces huit parties dérivent des quatre parties naturelles de la musique vocale que l'on divise en deux chœurs, ayant chacun soprane, contralte, ténor et basse. Ces chœurs, que l'on partage en premier et second, en s'alternant entre eux, donnent aux parties un repos nécessaire, et de la variété au morceau. Une telle composition, quoiqu'on la dise à leurs parties réelles, n'est, à proprement parler, qu'à quatre. En effet, un morceau n'est pas à huit parties quand les deux chœurs ne chantent pas en même temps, et chaque partie d'une manière particulière, c'est-à-dire lorsque les parties d'un chœur ne s'identifient pas tellement avec celles de l'autre, qui toutes, à leur tour, répètent les sujets, les imitations, et les répliques employées dans ce genre de composition pour faire entendre bien distinctement chaque partie, et qu'enfin elles ne se réunissent pas pour chanter toutes ensemble. On compose encore quelques morceaux à huit parties, dans lesquels on fait entrer une seule basse et sept parties aiguës. De ces sept parties, trois doivent nécessairement être doublées. Cependant, il en résulte une facture qui ne diffère pas beaucoup de celles à huit parties réelles partagées en deux chœurs, car la seule différence consiste en ce que la basse du premier chœur est chantée par un ténor.

On peut, dans cette composition, employer comme solo quelqu'une de ces parties, pour réciter un trait. On peut de même faire chanter un duo ou un trio par deux ou trois voix, etc., et cela en les prenant dans un même chœur ou dans les deux, selon que le demandent l'expression véritable et l'effet.

Cette grande composition était autrefois fort usitée en Italie dans la musique d'église, et s'accompagnait de l'orgue seul, auquel on se contentait d'ajouter quelquefois des contrebasses.

Dans ce genre il n'y a souvent d'autre manière d'éviter

l'unisson que de faire porter une partie sur l'autre, en partageant la note sur laquelle tombe cet unisson, et en la transportant à une autre partie qui puisse augmenter l'harmonie.

L'harmonie des deux chœurs doit être régulière, et c'est surtout au commencement de chaque mesure qu'il faut tâcher d'obtenir les accords les plus complets. Si, pour donner plus de majesté à la progression des accords, l'on se trouve obligé de supprimer une consonnance dans un chœur, il faut tâcher de faire en sorte qu'elle soit fournie par l'autre.

Lorsque deux parties se rencontrent sur la note sensible, et qu'il faut monter à la tonique, pendant que l'une de ces deux parties monte à la tonique, l'autre doit nécessairement se reporter sur la note de l'accord la plus convenable pour elle, de même que, lorsque deux parties se rencontrent sur une même dissonnance, l'une se sauve régulièrement et l'autre se place là où elle peut le plus contribuer à augmenter l'harmonie. Pour éviter la succession, non-seulement des unissons, mais encore des octaves et des quintes par mouvement semblable, en partageant les notes dans l'une ou l'autre partie, il faut que ce partage se fasse, autant que possible, sur les mêmes cordes, avec une ou plusieurs syllabes, selon que le demande la régularité de la prosodie. On obtient de cette manière une harmonie plus belle et plus convenable à la gravité de cette composition, qui n'admet que des mouvements modérés.

En général, pour composer un morceau de musique à huit parties réelles, il faut que toutes ces parties, surtout les plus aiguës, soient liées entre elles autant qu'il est possible. Il vaut mieux réserver pour les parties intermédiaires les sauts indispensables pour éviter les successions des quintes, des octaves et des unissons par mouvement semblable. Lorsque l'on a occasion d'employer quelques traits en contre-point fugué, comme il arrive que dans ce genre de composition les sujets, les réponses et les imitations procèdent tantôt par sauts et tantôt par degrés conjoints, on est obligé d'alterner la liaison dans toutes les parties.

Dans tout ce que nous avons dit jusqu'ici, nous avons supposé que chacun des deux chœurs était composé de la même manière, mais ils peuvent aussi être composés d'une manière tout à fait différente, et l'on peut tirer de cette composition diverse des chœurs des effets tout nouveaux. Voici quelques-unes des combinaisons, au moyen desquelles on peut augmenter l'intérêt d'un double chœur :

PREMIER CHOEUR.

1. Harmonie à 2, soprane et alte,
2. ——— à 3, deux sopranes et alte,
3. ——— à 4, deux sopranes et deux altes,
4. ——— à 4, trois sopranes et un alte,
5. ——— à 3, deux sopranes et un alte,
6. ——— à 4, deux sopranes et deux altes,
7. ——— à 2, soprane et alte,
8. ——— à 3, deux sopranes et un alte.

SECOND CHOEUR.

1. Harmonie à 2, ténor et basse,
2. ——— à 3, deux ténors et une basse,
3. ——— à 4, deux ténors et deux basses,
4. ——— à 4, trois ténors et une basse,
5. ——— à 2, ténor et basse,
6. ——— à 3, deux ténors et une basse,
7. ——— à 3, deux ténors et une basse,
8. ——— à 4, deux ténors et deux basses.

§ VIII. *De la basse continue destinée à l'accompagnement des morceaux écrits pour les voix seules.*

A moins que l'on ne compose *Alla Palestrina*, c'est-à-dire dans le style de l'illustre maître Jean-Pierluigi de Palestrina, dont nous parlerons dans notre huitième livre, on donne ordinairement aux voix un accompagnement soit à volonté, soit obligé; ce dernier cas se comprend de lui-même et sans explication, mais nous devons dire un mot du premier.

Dans les pièces destinées à l'église, la basse continue est jouée par l'orgue, auquel on ajoute quelquefois des violoncelles et des contre-basses : elle ne doit le plus souvent être autre chose que la reproduction de la basse vocale ou de la partie la plus grave, lorsque la voix de basse compte des pauses. C'est ainsi qu'elle est traitée dans les ouvrages des anciens maîtres.

Si l'orgue accompagne des voix en solo, en duo ou trio, on peut traiter la basse continue comme une seconde, troisième ou quatrième partie, sans cependant que l'harmonie cesse d'être bonne si on la retranche : on suit pour sa composition les régles ordinaires du contre-point, et il n'y a aucun inconvénient à lui donner des rentrées qui laissent aux chanteurs le temps de respirer et empêchent le morceau de languir.

On se comportait de la même manière pour l'accompagnement de la musique de chambre, qui se faisait par le

clavecin, le luth, le théorbe, etc.; on s'en aperçoit en examinant les cantales de Scarlatti et de Porpora, les duos de Steffani et de Clari, etc. Les courts passages de basse qui s'y trouvent à la suite des cadences font mieux distinguer les réapparitions successives des voix et des motifs.

De nos jours, la basse continue, écrite sur une seule ligne, et dont l'harmonie se fait au moyen des chiffres est presque entièrement hors d'usage, on y substitue des accompagnements de piano, qui souvent sont passablement prétentieux; l'ancienne manière avait l'avantage de soutenir les voix avec clarté et simplicité; elle était ce qui convenait pour l'accompagnement de ces belles mélodies, que l'on rencontre si rarement dans les compositeurs modernes.

Elle exigeait de l'accompagnateur la connaissance de l'harmonie et une attention continuelle à distribuer les accords, de telle sorte qu'ils ajoutassent à l'effet par une sage et savante disposition. C'est apparemment pour cela qu'elle a été abandonnée.

CHAPITRE II.

DE LA COMPOSITION POUR LES INSTRUMENTS.

La composition pour les instruments offre une extrême variété et ouvre une libre carrière à l'imagination des musiciens. Là il leur est permis de se livrer à toute la fougue de leur imagination sans craindre d'être arrêtés par une foule d'empêchements que présente à chaque instant la composition pour les voix, dont l'étendue est si loin d'approcher de celle des instruments. En outre, le genre instrumental, même quand il est traité sévèrement, admet une infinité de licences qui sont tout à fait bannies de la musique vocale : une foule de sauts, qui seraient impraticables ou scabreux pour les voix les plus belles et les plus exercées, s'exécutent sans effort sur les instruments : les organes de l'instrumentiste n'éprouvent pas une fatigue qui approche de celle que ressentent par moments les chanteurs, même les mieux constitués et les plus robustes. L'instrumentiste s'inspire, s'anime, s'échauffe comme le chanteur, mais ses inspirations demeurent toujours vagues, indéterminées, indéfinissables; c'est qu'il n'a pas comme le chanteur une source vivifiante, c'est qu'il n'est pas comme celui-ci à la fois instrument d'exécution en même temps qu'il est

exécutant. Les émotions que nous causent les instruments habilement employés ne me semblent pas pouvoir se comparer à celles que nous apportent les voix humaines. Fort souvent, même à notre insu, notre admiration a été incertaine; celui qui a quelque pratique de l'instrument qu'on lui fait entendre ne peut s'empêcher de considérer fort souvent la difficulté vaincue dans l'exécution de certains traits; il lui est impossible de ne pas tenir compte de mille circonstances qui se rattachent à celle-ci: par une bizarrerie singulière, ceux qui ne possèdent aucune notion d'un instrument admirent surtout certains effets qui souvent sont fort simples et très-faciles, mais dont l'éclat les éblouit; ainsi je n'ai jamais pu m'empêcher de rire quand l'on m'a parlé avec éloge des organistes qui imitent le *tonnerre*, et, quant au lieu d'admirer le sage emploi de cet effet dans une improvisation habilement conduite, on s'est extasié sur la combinaison de ces sons sourds et lugubres, qui n'exigent, pour être obtenus, qu'un mélange de jeux des plus ordinaires.

Tout cela, dira-t-on, existe également pour la musique vocale : il est vrai, mais il y a toujours ici un point de réunion, un rendez-vous où se rencontrent tous les bons esprits, tous les gens sensés, habiles ou ignorants en musique, pourvu qu'ils soient sans préventions; ce point, c'est le rapport de la musique avec les paroles : voilà ce qui frappe véritablement le vulgaire, quelquefois même sans qu'il s'en aperçoive; voilà ce qui, au fond, mérite toujours les éloges des juges les plus capables. Quand un homme du peuple donne son avis sur une romance que lui chante sa fille, il ne sépare pas dans son jugement la musique des paroles, c'est tout un pour lui; s'il entend un violon bon ou mauvais qui exécute une valse ou une contredanse, il rattache à l'air une idée qui l'intéresse; mais il faut avouer qu'un des plus beaux concertos de Viotti ne lui causerait au bout de quelque temps qu'un sentiment d'ennui. Il y aurait beaucoup à raisonner là-dessus.

Quant à présent, nous allons examiner comment les divers instruments peuvent se combiner entre eux pour former des duos, trios, quatuors, etc., ce sera l'objet des paragraphes suivants : nous n'avons point à nous occuper de la coupe des divers morceaux dont nous allons parler, ce sera l'objet de plusieurs articles du livre huitième; ce qui doit nous occuper, n'est autre chose que la spécialité instrumentale, c'est-à-dire les observations particulières qu'amène l'emploi des instruments dans la formation du tout harmonique, et la manière de les faire fonctionner.

§ Ier. *Des solos.*

Nous rangeons dans cette classe les *solos* proprement dits, les *études*, les *sonates*, les *concertos*, les *caprices*, *fantaisies*, *airs variés*, etc.

Pour ce qui est des *solos*, comme ils ne sont composés que par des instrumentistes qui sont censés connaître parfaitement toutes les ressources de leur instrument, il n'y a là-dessus aucun avis à donner : ces compositions étant des morceaux d'étude peuvent être aussi, difficiles qu'il plaît à l'auteur de les imaginer, il suffit qu'ils soient exécutables.

Les sonates sont également des morceaux d'étude accompagnés d'une basse, qui ne doit en aucun cas être obligée : il est inutile de dire que cette seconde partie doit être écrite régulièrement, il faut même autant que possible lui donner une tournure sévère, qui contraste sans affectation toutefois avec les traits éclatants de l'instrument principal. De nos jours on ne compose presque plus de sonates : l'ignorance et la paresse préfèrent ces ridicules *airs variés*, dont nous dirons un mot à la fin de ce paragraphe.

Pendant longtemps on n'a composé de *concertos* que pour violon ; le clavecin est venu ensuite, puis tous les autres instruments. Ces sortes de morceaux sont accompagnés par l'orchestre qui joue par moments un rôle principal : on verra au livre VIII comment les solos de l'instrument et les tutti de l'orchestre, se succèdent et s'enchaînent. Il est fort important que l'orchestre des concertos soit habilement traité. On doit accompagner le solo par les instruments à corde, qui à l'exécution se divisent de manière à ce que le concertant ne soit soutenu que par un double quatuor et une contre-basse, ce qui ensuite fait merveilleusement ressortir les tutti.

La difficulté de captiver l'attention des auditeurs pendant un temps considérable a donné lieu à la composition du *concertino ;* ce mot indique un concerto abrégé, composé d'un ou deux morceaux ; les formes en général doivent en être plus gracieuses que savantes, l'orchestre doit y être traité sans importance, mais toujours correctement.

Les premiers morceaux, publiés sous le nom de *caprices* et *fantaisies*, n'avaient rien de commun avec ceux auxquels on a de nos jours insolemment imposé ce nom. « Les grands maîtres, dit avec une parfaite raison M. Castil-Blaze, ont eu quelquefois recours à la *fantaisie* pour ouvrir un champ plus vaste à la fécondité de leur génie, et trouver ainsi le moyen d'employer une infinité de recherches harmoniques, de modulations savantes et hardies, de passages pleins de

fougue et d'audace, qu'il ne leur était pas permis d'introduire dans une pièce régulière; c'était pour déployer encore plus de science qu'ils s'affranchissaient des lois prescrites pour la conduite des sonates et des concertos. Telle était la fantaisie entre les mains de ces hommes extraordinaires : elle a bien dégénéré depuis lors. Ce n'est plus maintenant que la paraphrase d'un air connu, d'un refrain qui court les rues, que l'on varie en le faisant précéder d'une introduction et d'une cada. »

L'air varié est, comme la *fantaisie* d'à présent, une ressource de l'ignorance, un moyen de composer sans avoir une seule idée à soi; on prend un air connu, une cavatine de quelque opéra nouveau, et on le reproduit en le chargeant de plus en plus de notes, de manière à ce que la pensée première se reconnaisse toujours plus ou moins : il y a quelquefois de grandes extravagances dans ces airs; aussi sont-ils fort applaudis des ignorants et fort méprisés des hommes que l'étude et la pratique des bons auteurs rendent un peu plus difficiles.

§ II. *Du duo instrumental.*

L'harmonie à deux parties ne doit pas être négligée, car si elle est bornée dans ses moyens, elle n'en est que plus délicate, elle a certaines finesses qui lui sont propres, et qui consistent surtout dans le choix des intervalles et de la manière d'en présenter la succession. Un professeur que nous avons perdu il y a peu de temps, Antoine Reicha, nous a donné à cet égard d'utiles préceptes; c'est sourtout de cet auteur que nous tirons ce que nous allons dire sur ce sujet.

Les intervalles qui s'emploient le plus fréquemment dans un duo sont tous les intervalles consonnants majeurs et mineurs, mais l'on doit observer de n'employer que fort rarement l'octave et l'unisson, qui ne fournissent pas une harmonie suffisante.

Quant à l'emploi des intervalles dissonnants, il faut de certaines précautions qui ne seraient pas aussi essentielles dans l'harmonie à trois ou à quatre qu'elles le sont dans l'harmonie à deux. Du reste, ces intervalles ne doivent être employés qu'avec sobriété, le fond du duo se forme toujours de consonnances; des suspensions trop fréquentes rendraient l'harmonie à deux dure et fatigante, de même que la continuité des consonnances ne tarderait pas à ennuyer par sa monotonie. Les intervalles dissonnants assaisonnent en quelque sorte les consonnants, les rendent plus

piquants, et font ressortir davantage leur suavité. C'est dans ce sens qu'ils doivent être employés.

Les appogiatures et notes passagères fournissent un autre genre de dissonnances qui, dans un duo, sont dignes d'observation.

On peut faire dans le duo un usage fréquent du contre-point double à quelque intervalle que ce soit, et particulièrement à l'octave; par conséquent l'on ne doit dans ce cas employer la quinte et la quarte que comme dissonnances, petites notes ou notes passagères. La sixte augmentée doit être bannie. La quinte mineure ou fausse quinte, lorsqu'elle ne provient pas de l'accord de septième dominante, doit être traitée comme la quinte juste.

Au moyen des accords brisés on peut, en beaucoup de cas, compléter pour l'oreille une harmonie incomplète à l'œil. Souvent même cette forme augmente le prix du fond.

L'emploi de ces accords brisés est souvent non-seulement utile mais nécessaire, car 1° il sert à rompre la monotonie du duo en lui donnant momentanément l'apparence du trio ou du quatuor; 2° il sert à bien déterminer une modulation qui resterait vague si les accords n'y étaient présentés dans leur entier; 3° on en fait usage pour accompagner certains traits de chant qui, sans cela, ne paraîtraient pas avoir une modalité déterminée.

On peut introduire la pédale dans l'harmonie à deux, mais cela se fait surtout avec succès pour les instruments à cordes, car, au moyen de la double corde, il n'est pas difficile de faire courir un duo sur une tenue, ce qui est toujours d'un effet sûr.

Il est étonnant que les compositeurs ne fassent pas un plus fréquent usage de l'harmonie à deux parties exprimée par l'orchestre; elle répandrait fort souvent une heureuse variété dans des morceaux qui, presque d'un bout à l'autre, sont écrits à quatre parties. Si le passage avait par lui-même de la force et de la clarté, on pourrait répondre du résultat.

Nous répéterons ici ce que nous avons dit en traitant du duo vocal, c'est que si l'on accompagne un duo instrumental par une troisième partie, cette partie doit être traitée sans aucun préjudice des deux parties principales, lesquelles doivent toujours former entre elles un duo parfait, indépendamment de la partie additionnelle.

La nature des instruments ainsi associés suffirait pour indiquer aux élèves la route qu'ils ont à suivre, quand bien même les paragraphes suivants ne contiendraient pas, à cet

égard, des renseignements qui pourront être de quelque utilité.

Le duo le plus régulier est celui que forme un instrument par lui-même, comme l'orgue, le piano, la harpe. Toute la musique destinée aux instruments de ce genre est nécessairement traitée en duo.

Les instruments s'associent pour former le duo de toutes les manières possibles : dans les instruments d'archet on le compose pour deux violons, deux violes ou deux violoncelles, ou bien pour violon et viole, violon ou viole et violoncelle.

Il en est de même pour les instruments à vent : on écrit le duo pour deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux cors, deux bassons; ou bien pour flûte et hautbois, flûte et clarinette, flûte et basson, etc.

Le duo se forme encore par l'association d'un instrument à vent et d'un instrument à corde.

Enfin l'on considère souvent comme simple duo la réunion du piano et de la harpe à un instrument à vent ou à corde; c'est cependant un véritable trio.

Il est d'usage lorsque, dans la composition du duo, l'on emploie un instrument de basse, de donner à cet instrument la marche ordinaire de la partie grave de l'harmonie, surtout dans les cadences : ainsi, dans ce cas, l'on ne doit jamais terminer les morceaux en sixte, comme cela se pratique pour les instruments aigus, surtout lorsqu'ils sont égaux comme deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, etc.

§ III. *Du trio instrumental.*

Il est bon de rappeler que dans la formation des progressions harmoniques on trouve quelquefois un grand avantage à n'employer que trois parties, parce que la marche de la quatrième serait souvent embarrassée, et que cet air de contrainte en détruirait le charme. L'on a donc dans le trio instrumental des ressources harmoniques très-suffisantes pour intéresser. Il est permis d'introduire la pédale dans le trio, mais alors l'harmonie des parties supérieures doit former un duo régulier. On peut aussi, dans quelques cas, écrire deux parties à l'octave l'une de l'autre, et les accompagner par la troisième; on peut enfin introduire des passages à l'unisson dans le cours des compositions.

Pour ce qui est de la manière de combiner les divers instruments entre eux, on peut former, 1° au moyen du piano ou de la harpe, et d'un instrument à corde ou à vent, ou bien (en considérant les polyplectres comme partie unique) au moyen de l'un de ceux-ci et de deux instruments à vent ou à corde; 2° au moyen d'instruments à corde;

3° avec des instruments à vent; 4° par la réunion d'instruments à corde et à vent.

La première manière amène cette observation, qu'en général la partie qui accompagne le piano doit de préférence parcourir l'étendue supérieure de ses cordes, et offrir assez souvent des tenues, parce que les basses d'un bon piano ont ordinairement une assez grande puissance par elles-mêmes, et que les traits qui articulent un grand nombre de notes y sont les plus brillants. Il faut à ces basses vigoureuses, à ces suites précipitées de notes, un contraste que peuvent fournir avec avantage le violon et sa famille, la flûte, le hautbois, le cor; il y a quelques inconvénients à employer pour cet usage la clarinette et le basson, ce qui, toutefois, est fort praticable, la difficulté consistant surtout dans le choix du local et la qualité des instruments appelés à se réunir de la sorte. Le meilleur assemblage que l'on puisse faire pour former trio avec le piano, consiste dans la société du violon ou du violoncelle, et de l'un et l'autre si l'on veut considérer le piano comme une seule partie. Quant aux instruments à vent, je ne trouve que le cor qui remplisse toutes les conditions convenables: toutefois la flûte et le hautbois peuvent aussi prendre un rôle quelquefois avantageux. Je ne parle pas du cornet ou cor à piston, que l'on a voulu depuis quelque temps réunir au piano: espérons que cette plaisanterie n'aura pas de suite.

La harpe, qui, comme le piano, forme deux parties, et dont l'union a un autre instrument fait par conséquent un véritable trio, s'associe merveilleusement au violon, à l'alto et au violoncelle, au cor, à la flûte, au hautbois, au cor anglais ou quinte de hautbois, et à la clarinette.

Le trio d'instruments à corde se forme naturellement dans la famille du violon, soit du violon, de l'alto, et du violoncelle, soit de ce dernier et de deux violons; on pourrait également former de deux altos et violoncelles, ou d'un alto et deux violoncelles, mais cette manière n'est point usitée. Il n'y a ici rien à dire sur la manière de traiter ces instruments, les trios n'étant écrits que pour des exécutants habiles, on ne doit pas s'arrêter devant un trait difficile, et l'on a droit de croire qu'il sera bien rendu; seulement il faut faire attention, lorsque l'on ne possède pas l'instrument pour lequel on écrit, à ne pas présenter des traits inexécutables, ce qui pourrait arriver ici par l'introduction de la double corde, soit qu'un passage de ce genre se trouve réellement impossible par la disposition même de l'instrument, soit qu'il le devienne par suite de la manière de l'amener.

On peut former un trio d'instruments à corde et à vent,

en substituant au premier violon un instrument à vent de dessus, tel que flûte, clarinette, hautbois, on peut encore former le trio d'un de ces instruments avec le violon et l'alto : je ne connais pas de trio formé d'instruments à corde pour les parties de dessus et d'instruments à vent pour les parties graves. Il peut cependant en exister. Le cor peut être utilement employé pour former un intermédiaire dans le trio, quelle qu'en soit d'ailleurs la composition.

Le trio d'instruments à vent peut se former en quantité de manières : la manière la plus usitée est une des plus mauvaises, des plus sèches et des plus restreintes, c'est le trio pour trois flûtes. Le grand nombre des compositions en ce genre naît de la facilité de réunir trois flûtistes, cet instrument étant de tous les instruments à vent le plus pratiqué, surtout par les amateurs. Puisque l'on emploie si fréquemment cette association de trois flûtes, il est malheureux que l'on ne reprenne pas l'usage de la basse de flûte, dont la note fondamentale sonnait une quinte plus bas que la flûte en *ré ;* en effet, c'est surtout par le manque de sons graves que pèche le trio de flûtes, et maintenant que l'on est parvenu à donner de la sonorité à la première octave de l'instrument, on devrait en tirer tout le parti possible. La flûte-tierce et la flûte-quinte ne sont pas à regretter, mais il est permis de regretter celle que nous avons plus haut désignée.

Le trio le plus parfait des instruments à vent est celui que forme la réunion du hautbois, du cor anglais et du basson, ces instruments étant tous de même famille. Il en existe peu, parce que l'on n'est pas à même de réunir les exécutants nécessaires.

Les trois trombonnes correspondraient parfaitement au trio à voix de même genre, mais on ne trouve guère leur assemblage que dans les orchestres.

On peut associer ensemble, avec beaucoup d'avantage, divers instruments, tels que la clarinette, la flûte ou le hautbois, avec le cor et le basson.

En général on forme rarement un trio d'une partie dominante à laquelle les deux autres servent d'accompagnement.

Nous avons vu que l'on ajoutait quelquefois au duo un accompagnement qui en fortifiait l'harmonie, sans pourtant qu'il en résultât un trio ; je ne sais pourquoi l'on n'en fait pas autant pour le trio ; je crois qu'un trio d'instruments à vent gagnerait fort à être soutenu d'un accompagnement de piano, fait avec soin et intelligence. Il va sans dire que dans ce cas le trio devrait toujours être parfait par lui-même, et que le renfort du piano ferait tout à fait *ad libitum.*

Le trio peut s'introduire momentanément dans un mor-

ceau, à quelque nombre de parties que ce soit : on peut le placer dans l'orchestre et dans les chœurs, et il est permis, si la chose est d'ailleurs praticable et convenable, de doubler chaque partie à l'octave, pourvu que ce doublement n'amène pas deux quintes de suite.

§ IV. *Du quatuor instrumental.*

L'harmonie à quatre parties, lorsqu'elle est traitée au moyen des instruments, perd à la vérité cette simplicité sévère et sublime qui appartient uniquement à la musique vocale, et qui en fait surtout le charme, mais elle offre des ressources immenses, elle embrasse tout ce que la composition offre de plus brillant, de plus animé, de plus riche et de plus fin.

D'après ce que nous avons dit précédemment, on concevra aisément comment les instruments s'associent pour former quatuor. On peut réunir le piano à deux ou trois instruments à vent ou à corde : la manière la plus commune est de lui donner pour compagnie le violon et le violoncelle : on y ajoute l'alto si on considère le piano comme partie unique.

Le quatuor d'instruments à corde se forme tout naturellement de la famille du violon : violon premier, violon second, alto et violoncelle. Ce sera cette forme, la plus commode, la plus homogène et la plus usitée, à laquelle s'appliqueront surtout les remarques que nous aurons à faire dans ce paragraphe.

La seule famille d'instruments à vent, qui formerait convenablement le quatuor à la manière des instruments à corde, serait celle du hautbois, qui avec le cor anglais et le basson possède un rapport de timbre convenable. Ce quatuor, que l'on pourrait au besoin former du hautbois, cor anglais et deux bassons, est peu ou point employé. On a droit de se plaindre, car il aurait beaucoup d'agrément.

Une manière fort avantageuse pour former le quatuor d'instruments à vent, est de réunir la flûte ou le hautbois, la clarinette, le cor et le basson : la variété des timbres a de l'agrément dans le sens contraire de leur unité.

Le quatuor d'instruments à corde étant employé à chaque instant pour l'accompagnement des voix, et faisant la véritable base de tout orchestre, il faut l'étudier avec le plus grand soin. Nous le considérerons plus tard sous ces deux rapports. Nous ne voulons en parler maintenant que comme quatuor proprement dit. D'admirables modèles en ce genre nous ont été laissés par Haydn, Mozart et Beethoven. Nous ferons dans notre huitième livre l'analyse d'une de ces

créations du génie ; nous devons nous borner maintenant à quelques remarques.

Les quatuors des grands hommes que nous venons de nommer sont des compositions mixtes, dans lesquelles l'auteur s'abandonne par moments à son imagination, puis s'impose tout à coup des obligations sévères; toutefois il est bon d'observer que, même dans sa plus grande fougue, il ne tombe jamais dans aucun écart saillant, et que les licences qu'il se permet sont en quelque sorte détachées du fond.

Dans les quatuors de ce genre on donne toujours le rôle principal au premier violon, sans que néanmoins on puisse jamais dire qu'il brille aux dépens de ses compagnons : il semble que ces passages difficiles, ces traits proprement dits, ne lui soient confiés que comme à un plus jeune et plus robuste athléte, qui sent pourtant fort bien que tous ceux qui l'entourent lui sont aussi nécessaires qu'il le leur est lui-même.

Il existe aussi des quatuors dans lesquels le premier violon est toujours plus en évidence que les trois autres instruments : les morceaux de ce genre ont été composés par d'habiles exécutants, qui voulaient faire briller leur instrument : dans ce genre on a d'excellentes pièces de Rode : les trois parties y sont traitées avec une admirable convenance, et sont des parties tout à fait obligées, bien qu'elles ne fassent qu'accompagner.

Pour ce qui est des quatuors que nous avons signalés d'abord, et dont Joseph Haydn a donné le premier de si excellents modéles, toutes les ressources, toutes les finesses de l'art y sont mises en œuvre : les contre-points complexes, les imitations, les canons, les fugues, et en un mot tout ce que la science peut inventer de plus gracieusement ingénieux, y trouve sa place, et en même temps les mélodies les plus simples, les plus enjouées, les plus bizarres même, si la fantaisie en vient au compositeur, s'y montrent tour à tour, et donnent lieu aux plus charmants contrastes, aux successions les plus inattendues.

Le grand art d'intéresser dans le quatuor instrumental est de répandre partout une telle variété que l'auditeur n'ait pas le temps de cesser un instant d'être attentif: on doit s'appliquer à changer continuellement la position des accords; tantôt serrer l'harmonie, tantôt l'élargir. Tout le morceau ne doit pas être écrit à quatre parties ; il faut que par moments on y entende des passages à trois et à deux parties, et quelquefois aussi de ces traits à l'unisson, qui, lorsqu'ils sont heureusement placés, produisent un effet si agréable. Du reste, on doit s'efforcer de bannir des quatuors toute harmonie trop usée ; ou bien, si l'on veut faire

entendre quelque progression surannée, quelque trait souvent reproduit, il faut savoir leur rendre la vie, il faut savoir dissimuler habilement la vétusté de ces passages. Cela peut se faire au moyen d'une partie dont le dessin vient raviver une suite de sixtes ou quelque chose de semblable. Quelque beau que puisse être un chant livré à l'une des parties, on ne doit jamais lui donner un accompagnement trop commun, ou, si cela se fait, ce ne doit être qu'une ruse innocente du compositeur, qui un moment plus tard nous étonnera par les modulations les plus hardies, l'harmonie la plus robuste, les traits les plus neufs; en paraissant se jouer au milieu de tout ce fracas, et se montrant satisfait d'avoir un moment dérouté l'auditeur, il ne tardera pas à le ramener par une voie inattendue au point dont il avait voulu s'écarter quelque temps; semblable à ces généreux officiers, qui conduisent une poignée de braves à une attaque périlleuse, loin du gros de l'armée, et reparaissent soudain quand le général commence à concevoir de l'inquiétude sur leur compte.

§ V. *Des morceaux de musique instrumentale à plus de quatre parties.*

Toute musique à cinq, six, sept, etc., instruments n'est pas toujours de l'harmonie à 5, 6, 7, etc., parties: une, deux, trois, quatre parties peuvent être doublées; quelquefois une ou deux parties sont triplées: lorsque ces redoublements ou ces triplications se font à unisson, ce n'est qu'un renforcement ajouté à une partie; mais lorsque la même chose a lieu à l'octave, outre l'augmentation d'intensité il en résulte une variété d'harmonie assez importante.

Ainsi la manière ordinaire d'accompagner un solo de voix ou d'instrument, qui est d'écrire un quatuor au-dessous, ne constitue pas un quintette, parce que l'une des parties du quatuor fait souvent des octaves cachées ou réelles avec la partie récitante.

Pour former le quintette d'instruments à cordes on ajoute une partie d'alto ou de violoncelle au quatuor ordinaire. Antoine Reicha a composé d'excellents quintettes d'instruments à vent : la réunion qu'il a formée est incontestablement la plus avantageuse, puisqu'elle offre une charmante variété dans les timbres : flûte, hautbois, clarinette, cor et basson; il est impossible qu'une telle réunion d'instruments, entre les mains de musiciens habiles, ne soit d'un grand intérêt.

On peut former des quintettes de toute autre manière

entre instruments à vent et instruments à corde, avec ou sans le piano, etc.

On conçoit aisément que si dans l'harmonie à quatre parties il est bon de faire de temps en temps entendre des passages à trois, à deux parties, et même à l'unisson, cela devient encore plus essentiel pour le quintette, où l'harmonie est plus compliquée. Pour obtenir l'harmonie à deux ou à trois, il n'est pas nécessaire de faire taire deux ou trois instruments. On peut rendre l'harmonie à trois en doublant deux parties à l'octave; l'harmonie à deux parties peut s'obtenir avec cinq instruments, en doublant l'une des parties et triplant l'autre ; pour rendre l'harmonie à quatre, il suffira de doubler une partie.

Pour ce qui est des sextuors, des septuors, octuors, etc., ce ne sont le plus souvent que des pièces à quatre parties réelles, et leur composition rentre dans les règles de l'orchestre, qui seront l'objet du paragraphe qui suit. On pourrait, toutefois, traiter des pièces instrumentales à tel nombre de parties réelles que l'on jugerait convenable. Il faudrait, en ce cas, se conformer aux règles que nous avons données dans les livres précédents, en traitant de l'harmonie et du contre-point ; et, quant à l'emploi, au choix et à la distribution des instruments, on devrait s'en référer à ce qui a été et sera exposé dans ce chapitre ; il est facile d'en saisir l'analogie et d'en déduire les conséquences.

§ VI. *De l'orchestre. Manière d'employer les instruments à corde.*

Il est à peu près impossible de poser des règles précises sur la mise en œuvre de l'orchestre. Les ressources de combinaison que le compositeur peut y trouver sont infinies : c'est en général le goût, l'imagination, l'expérience du compositeur qui, joints à la connaissance particulière qu'il peut avoir des instruments, le guident en ce cas ; mais on peut donner des principes généraux, indiquer quelques-unes des nombreuses chances qui naissent de la manière de traiter l'instrumentation de l'orchestre, et faire comprendre quelles immenses ressources harmoniques porte en elle-même la réunion des instruments.

Tout orchestre supposant une réunion d'instruments à corde et d'instruments à vent, nous donnerons d'abord les remarques qui concernent l'assemblage de ces éléments; nous renvoyons au chapitre troisième toutes les observations que nous avons à faire sur la position des orchestres, les localités destinées à en recevoir, le nombre des musiciens, etc.

La plus occupée et la plus importante des deux masses

de l'orchestre est toujours celle des instruments à cordes ; c'est vraiment en elle qu'est le siége de l'orchestre ; elle marche souvent absolument seule, et fort souvent elle pourrait se passer des accompagnements que l'on lui donne pour rendre l'ensemble plus piquant. Il en est tout autrement des instruments à vent ; ceux-ci ne s'isolent habituellement que pour des instants fort courts, et le plus ordinairement ils ne marchent qu'appuyés par le quatuor de l'orchestre, c'est-à-dire par la réunion de la famille du violon, complétée par la contre-basse, dont le rôle est si important et la présence si nécessaire.

Dans beaucoup de morceaux destinés à de petits orchestres, on traite les instruments à vent *ad libitum* : le compositeur n'a pas beaucoup de peine alors à comprendre en quel lieu il doit de préférence les employer ; il les introduit en masse dans les *forte*, et les traite en solo, qui doublent un des instruments du quatuor lorsqu'il trouve quelque trait convenable par son étendue et sa contexture à être exécuté par tel ou tel instrument à vent qu'il tient à sa disposition.

La manière de traiter les instruments à corde, dans l'orchestre, est absolument la même que dans le quatuor simple ; on y emploie l'harmonie à deux, trois ou quatre ; on y introduit des traits à l'unisson.

Ces diverses harmonies peuvent être doublées, triplées, quadruplées, et, comme il y a plusieurs symphonistes à chaque partie du quatuor, on peut diviser en deux parties les premiers ou les seconds violons, les altos et les violoncelles ; quelquefois même on divise ceux-ci en trois parties, comme il se voit au commencement de l'ouverture du Guillaume Tell de Rossini.

On peut également détacher des parties un instrument qui exécute alors un solo proprement dit, qui s'accompagne par le reste des exécutants. Au moyen des divisions des parties on peut former le quintette ou le sextuor dans le quatuor ; ceci est au reste peu usité, l'emploi des instruments à vent offrant en ce cas plus d'avantages. Tout dépend du caprice du compositeur, qui n'a d'autres bornes, à cet égard, que le nombre d'exécutants mis à sa disposition.

§ VII. *De l'emploi des instruments à vent en solo, duo, etc.*

Il y a deux manières d'unir les instruments à vent au quatuor ; ils peuvent s'y joindre d'abord comme parties récitantes, c'est-à-dire comme parties qui exécutent momentanément un solo de plus ou moins d'étendue. Il va sans dire qu'il n'est pas question ici de solos développés, tels que ceux qui se rencontrent dans ces concertos : nous ne vou-

lons parler que des passages que fait entendre de temps à autre tel ou tel instrument, et dont l'agrément consiste en grande partie dans la variété de timbre.

Une seconde manière d'introduire les instruments à vent dans l'orchestre, c'est de les y faire paraître en masse, et formant entre eux un corps d'harmonie.

Nous traiterons séparément de ces deux manières.

Le solo d'un instrument à vent peut former duo, trio, quatuor, quintette, avec les parties d'instruments à corde.

Ainsi un solo de basson pourra former :

1° Duo.

Avec les premier ou deuxième violons. — Les altos. — Les basses.

2° Trio.

Avec les premier et deuxième violons. — Avec les altos et une partie de violon. — Avec les basses et les altos. — Avec les basses et une des parties de violon.

3° Quatuor.

Avec les deux parties de violon et les altos. — Avec les basses, les altos et une partie de violon. — Avec les basses et les deux parties de violon.

4° Quintette.

Avec les quatre parties d'instruments à corde.

L'emploi des contre-basses, dans cette occasion, ne doit pas être perdu de vue : il pourra fort souvent ajouter à la variété des arrangements; on peut employer les violoncelles seuls, les contre-basses seules, et enfin les violoncelles et les contre-basses réunis.

Les chances ne sont pas tout à fait les mêmes pour les instruments à vent, formant les notes aiguës; ils perdent toutes les circonstances où le basson peut figurer comme instrument de basse, mais celles qui leur restent sont encore fort nombreuses.

Quand on accompagne par le quatuor un instrument exécutant une partie haute, l'harmonie de celui-ci doit être purement écrite; il est permis à l'une des parties (la basse exceptée) de faire des octaves avec la partie récitante, mais le quatuor doit être régulier.

Outre les chances d'accompagnement que nous avons indiquées précédemment, il en est une autre qui ne manque pas d'agrément; elle consiste à faire accompagner un solo d'instruments à vent par l'unisson des instruments à corde.

Lorsque l'on fait usage pour un solo des notes graves d'un instrument, et qu'en conséquence l'accompagnement des violons se trouve au-dessus du chant, il faut que le solo soit disposé de manière à former une basse régulière, ou bien que les basses de l'orchestre y suppléent, soit en formant

une basse au-dessous de l'instrument grave, soit en faisant une entrée au moment où l'harmonie cesserait d'être correcte.

Quand on accompagne un solo par l'harmonie à moins de quatre parties, on doit éviter deux octaves de suite entre l'une de ces parties et le solo, et à plus forte raison entre deux des parties d'accompagnement. Le solo devient alors momentanément partie intégrante et principale du quatuor.

Quelquefois l'on détache du quatuor un seul instrument, lequel exécute un solo, que l'on traite comme ceux des instruments à vent, et le reste des instruments à corde accompagne. Cela se pratique pour le violon, l'alto et le violoncelle; mais, à l'égard de ce dernier, l'on se comporte quelquefois autrement. On fait exécuter le passage par tous les violoncelles de l'orchestre, et les contre-basses, auxquelles on peut joindre les bassons, forment la basse de l'harmonie.

Jusqu'ici nous n'avons introduit dans l'harmonie qu'un seul instrument à vent à la fois; on peut en employer un plus grand nombre, et nous allons examiner les diverses combinaisons que cet emploi peut amener.

Avant d'exposer les points de détail, il faut poser une règle générale commune au duo, trio, quatuor, d'instruments à vent, accompagnés ou non par le quatuor d'orchestre: cette règle consiste à traiter toujours lesdits instruments, de telle façon qu'ils forment entre eux une harmonie régulière, abstraction faite des instruments à corde. Il est facile de motiver cette loi: les instruments à vent, présentés ainsi en groupe de deux, trois, quatre, percent à travers les instruments à corde, et arrivent à l'oreille de l'auditeur complétement isolés; il en résulte que l'on croirait entendre une mauvaise harmonie, si elle n'était bonne que relativement à l'accompagnement fourni par le quatuor, auquel elle devrait sa régularité, ce qui ne sauverait pas le mauvais effet produit par son incorrection.

Dans le duo on peut se servir d'instruments de même espèce, comme deux flûtes, deux hautbois, deux cors, etc., ou d'instruments d'espèces différentes, comme une flûte et un cor, un hautbois et une clarinette, etc.

On peut faire entendre dans l'orchestre un duo d'instruments à vent,

1° Sans aucun accompagnement.

2° En l'accompagnant par une des parties de quatuor, ou, ce qui revient au même, par les quatre parties jouant à l'unisson. Il en résulte un trio.

3° En l'accompagnant par deux parties du quatuor, ce qui forme le quatuor.

4° En l'accompagnant par trois parties, d'où une quintette.

5° En l'accompagnant par le quatuor, d'où un sextuor.

Dans ces deux derniers cas, il est ordinairement plus avantageux de doubler le duo à l'unisson ou plutôt à l'octave, soit dans tout, soit dans quelqu'une de ses parties. Dans les doublements de ce genre, lesquels peuvent se faire de différentes manières, il est fort important de faire attention à ce que la seconde partie du duo ne devienne pas partie aiguë de l'harmonie, renversement qui pourrait dénaturer plus ou moins la phrase.

Souvent les parties du duo ont un dessin différent; il faut alors que l'accompagnement soit construit de façon à ne pas troubler la clarté des parties concertantes, ce qui ne veut pas dire que les notes n'y puissent être multipliées, mais ce qui exprime que de nouveaux dessins compliqués ne doivent pas y être prétentieusement introduits.

Lorsque l'on forme un trio ou un quatuor d'instruments à vent, le mieux est de l'accompagner par un unisson d'instruments à corde formant une basse, qui peut être alors sans inconvénient des plus communes, puisqu'il en existe une autre dont celle du quatuor n'est qu'un renfort. On peut aussi doubler les parties à l'unisson ou à l'octave, en prenant à cet égard les précautions ordinaires, tant à l'égard des renversements qui pourraient avoir lieu, que pour ne pas écraser les instruments à vent, qui sont ici en première ligne. On peut enfin, lorsque le trio ou le quatuor d'instruments à vent a beaucoup de tenues, écrire au-dessous une partie un peu étoffée. Quant à la marche et à la rapidité des notes, cette partie peut être confiée, soit à tout le quatuor, soit à une seule des parties grave ou aiguë, que dans ce cas les trois autres doivent accompagner convenablement.

§ VIII. *De l'emploi des instruments à vent en masse.*

Dans les orchestres suffisamment nombreux, il doit y avoir au moins

2 Flûtes,
2 Hautbois,
2 Clarinettes,
2 Cors,
2 Bassons.

Ces dix instruments ont entre eux une étendue qui part du *si bémol* grave du basson, et s'étend jusqu'au *si bémol* aigu de la flûte, ce qui fait cinq octaves pleines (je sup-

pose que l'on n'emploie pas la petite flûte, qui donnerait une octave aiguë en plus).

Un fort habile professeur (1) remarque avec pleine raison que ces dix instruments suffisent pour résister à plus de trente instruments à corde. La raison en est simple : les dix instruments que nous avons énumérés peuvent faire dix notes à la fois, le *si bémol*, par exemple, peut s'entendre à six octaves différentes, ce qui donne une puissance énorme de son qui s'augmente par les notes de l'accord que l'on distribue dans une telle étendue : cette plénitude des accords, jointe à l'action du poumon, dont la force à soutenir les sons est bien supérieure à celle de l'archet, imprime à la masse des instruments à vent un caractère qui supplée à leur nombre.

D'après ce qui vient d'être dit, on concevra facilement que le compositeur aura un immense avantage et une grande facilité à doubler, tripler, quadrupler, etc., un trait : il pourra présenter un duo à trois ou quatre octaves différentes. Dans l'emploi du corps des instruments à vent, on doit autant que possible doubler ou tripler également, afin qu'une partie ne soit pas affaiblie par une autre. Il y a plusieurs cas où cette dernière règle ne peut être observée, soit par insuffisance des instruments, soit par une intention particulière du compositeur ; ainsi il lui conviendra quelquefois d'appeler toute l'attention sur un trait particulier, et il le reproduira à diverses octaves, tandis qu'il ne donnera que des tenues, en apparence insignifiantes, aux instruments qui lui resteront pour compléter l'harmonie.

Il faut remarquer que toutes les phrases ne se prêtent pas également à ces duplications et triplications : dans certains cas il en peut résulter des quintes de suite, qui doivent être ici comme ailleurs, soigneusement évitées. Il est aisé d'y parer en supprimant une des parties à la position où les quintes se rencontreraient.

Pour ce qui est de la manière de traiter l'harmonie à quatre au moyen des instruments à vent, il faut, en thèse générale, former le quatuor des flûtes, hautbois, clarinettes et bassons, en donnant aux cors les parties de remplissage. Dans le cas où l'on aurait un trombonne, on pourrait unir l'un des bassons aux clarinettes pour renforcer la partie dans les notes graves ; de même qu'il se fait dans la réunion de l'orchestre, où les premiers bassons doublent souvent les altos.

---

(1) Reicha ; *voy.* notre avertissement en tête de la seconde partie.

§ IX. *De la réunion des instruments à corde et des instruments à vent.*

Ce qui a été dit dans les paragraphes précédents peut, en une infinité de cas, donner l'idée des ressources que l'on tient à sa disposition pour unir ensemble les deux masses de l'orchestre : aussi ne ferons-nous qu'indiquer sommairement quelques-unes des chances nouvelles que peut offrir cette réunion.

1° Il est des circonstances dans lesquelles le compositeur juge à propos de ne traiter l'harmonie qu'à deux parties, et de confier chacune d'elles à l'une des masses de l'orchestre. Dans ce cas, on ne doit pas perdre de vue que les instruments à corde sont doublés à l'octave inférieure par la contre-basse, ce qui n'existe pas pour les instruments à vent, à moins que l'on n'ait à sa disposition des contre-bassons. En conséquence, un trait qui devrait passer d'une des deux masses à l'autre devrait être écrit en harmonie renversable, c'est-à-dire comme on le fait en contre-point double.

2° Si l'on veut que l'harmonie soit à trois, on peut former les deux parties supérieures du trio avec les instruments à vent, et la troisième par tous les instruments à corde à l'unisson, ou par une partie d'instruments à vent et deux instruments à cordes, ou enfin en faisant exécuter les trois parties à la fois par les deux masses.

3° Pour ce qui est de l'harmonie à quatre, elle peut se former en quatre manières : d'abord les trois parties supérieures exécutées par les instruments à vent, et la partie inférieure par tous les instruments à corde. Dans ce cas on n'exige pas que le trio soit parfaitement régulier, pourvu que la basse du quatuor le rectifie. On peut ensuite faire exécuter une partie supérieure par tous les instruments à vent, et les trois autres par les instruments à corde : une telle disposition ne doit pas être adoptée sans quelque motif fondé. En troisième lieu, l'on peut confier deux parties aux instruments à vent, et deux aux instruments à corde ; à ces derniers doit être abandonnée la partie la plus grave, en raison de la présence des contre-basses. La quatrième manière consiste à former de chaque masse un quatuor régulier, dans lequel les masses se doublent l'une l'autre.

4° La pédale peut s'employer en attribuant la tenue aux instruments à cordes, ou bien en la confiant aux instruments graves de chacune des deux masses.

5° Généralement parlant, il est préférable de donner des tenues aux instruments à vent lorsque les instruments à cordes ont des traits en mouvements rapides.

6° Il faut savoir tirer parti de l'unisson, et l'introduire à propos dans les compositions, soit comme unisson réel, soit avec quelque modification ; car, outre l'unisson réuni des instruments à cordes et des instruments à vent, l'on pourra se servir séparément de l'un ou de l'autre.

§ X. *Des instruments qui ne s'emploient que dans les orchestres nombreux.*

Dans les grands orchestres on ajoute aux instruments à vent, dont nous avons déjà parlé, les suivants, dont nous disposons la liste selon leur usage plus ou moins fréquent dans les compositions :

1. Les timballes,
2. Première et seconde trompette,
3. Une petite flûte et quelquefois deux,
4. Les trois trombonnes,
5. Un troisième et un quatrième cor,
6. Un troisième et un quatrième basson,
7. Un ou deux contre-bassons,
8. Une trompette à clef ou un cornet à pistons,
9. Un ophicleide ou un serpent,
10. La caisse, les cymballes, le triangle, etc.

Nous n'avons pas mentionné la harpe, que l'on introduit momentanément dans l'orchestre presque toujours avec avantage, soit seule, soit accompagnée par un ou plusieurs instruments de l'orchestre. On peut aussi employer plusieurs harpes, que l'on traite ordinairement en premières et secondes.

Enfin l'on doit observer que la plupart des hautboistes, jouant le cor anglais, on peut introduire cet instrument dans l'orchestre. Il devrait en être de même pour le cor de Basset, instrument peu usité en France, et entendu pour la première fois au théâtre de l'Opéra de Paris, dans l'opéra des *Huguenots*.

Les timballes s'emploient avec avantage, tant dans le *piano* que dans le *forte*. Dans les effets lugubres, on les couvre quelquefois d'un morceau de drap, ou bien l'on se sert de baguettes dont l'extrémité est enveloppée d'éponge. Ceci s'indique par les mots timballes voilées.

Le roulement des timballes renforce à merveille la pédale. On peut en changer le ton dans le courant d'un morceau, mais alors il faut que ce changement soit précédé d'un silence suffisant pour que l'exécutant l'opère.

Les trompettes marchent ordinairement ensemble, et se joignent le plus souvent à la masse pour renforcer les parties de cor : quand on leur donne des passages en solo, ils

sont ordinairement de peu d'étendue ; cet instrument étant fort éclatant, ce serait un abus d'en faire un trop fréquent usage.

Dans l'orchestre l'on ne se sert que de la petite flûte à l'octave ; ses sons aigus sont extrêmement perçants, et l'on en tire un parti avantageux dans beaucoup de combinaisons instrumentales : on traite quelquefois cet instrument en solo, surtout dans les airs de danse ; l'emploi de deux petites flûtes se trouve dans plusieurs compositions modernes pour donner plus d'éclat et de brillant à certains finals dans lesquels l'introduction de tous les effets bruyants semble permise.

Les trombonnes sont devenus d'un usage général dans tous les orchestres, leur effet est excellent : on les emploie généralement dans les *forte*, mais il serait très-avantageux d'en faire usage dans les piano, non à chaque instant, mais dans beaucoup de circonstances : cela s'est déjà pratiqué avec succès.

Le troisième et le quatrième cor offrent au compositeur l'avantage d'avoir à sa disposition tous les tons brillants de l'instrument ; il peut, en outre, faire concerter les quatre cors, ce qui présente des chances fort avantageuses ; on en voit des exemples connus de tout le monde dans les ouvertures du *Jeune Henri* de Méhul, et de *Sémiramide* de Rossini.

Le doublement des parties de basson offre l'avantage de renforcer toujours également la partie d'alto et la partie de basse. Le contre-basson, qui n'est usité qu'en Allemagne, offrirait un excellent renfort pour les basses.

L'usage de la trompette à clefs commençait à devenir commun quand est venue la trompette ou cornet à pistons, qui s'est tout à coup emparée du terrain acquis par la trompette à clefs, et en a conquis beaucoup d'autres. A Paris il n'est plus possible de composer pour orchestre sans y admettre cet instrument : les compositeurs médiocres le prodiguent tellement que le public s'en dégoûtera infailliblement, peut-être même plus tôt qu'on ne le pense.

L'ophicléide est, comme on l'a vu dans la première section de ce livre, un instrument moins absurde que le serpent, et l'on a droit d'espérer qu'il remplacera tout à fait celui-ci, On ne l'emploie que pour renforcer les basses, surtout lorsque les instruments de cuivre forment harmonie entre eux.

La caisse, les cymballes, etc., sont des instruments que l'on peut ajouter à l'orchestre quand on a épuisé tous les autres moyens bruyants, desquels de nos jours, convenons-en, on fait plutôt abus qu'usage.

§ XI. *De l'accompagnement des voix par l'orchestre.*

Lorsque l'orchestre accompagne une mélodie prédominante, et surtout une mélodie formée par une ou deux voix, il doit être traité avec beaucoup de simplicité. Cela ne veut pas dire qu'un accompagnement doive être plat, c'est-à-dire que la basse n'y présente qu'une marche vulgaire, et les autres instruments des arpéges insignifiants : la simplicité, telle que nous l'entendons, n'exclut ni une certaine richesse harmonique, ni surtout la variété : cette variété consiste à mettre ingénieusement en œuvre toutes les modifications dont les accords sont susceptibles, à présenter çà et là des notes frappées vigoureusement, mais disposées de telle manière qu'elles ne puissent ni couvrir ni interrompre le chant, tantôt les accords paraissent coupés par des silences de peu de durée, tantôt on conserve pendant tout un morceau, ou pendant une de ses parties, une même configuration de notes, ce qui donne lieu à l'accompagnement obstiné; quelquefois on remplit les silences du chant par de petits traits qui lient et complètent la mélodie, ou dialoguent avec elle ; dans de certaines phrases l'on peut introduire un instrument à vent qui s'unit au chant principal, et l'accompagne à l'octave, à l'unisson, à la tierce, à la sixte. Après la mélodie destinée à être accompagnée, le compositeur n'a d'autre guide, dans le choix de ces différents moyens, que son goût et le sentiment qu'il doit avoir des convenances locales, des voix ou instruments pour lesquels il écrit, etc.

A moins que l'on n'écrive un accompagnement pour des chœurs, il faut, en général, éviter de faire dans l'orchestre de longues phrases à l'unisson des parties récitantes ; il n'y a plus que sur les théâtres de vaudeville qu'il soit permis aux premiers violons de jouer d'un bout à l'autre la partie des chanteurs.

Les chœurs, par rapport aux deux masses de l'orchestre forment une troisième masse, dont l'harmonie à deux, trois ou quatre parties doit toujours être régulière, indépendamment des deux masses instrumentales.

L'accompagnement de tout morceau quelconque doit toujours avoir son siége dans le quatuor des instruments à corde : les deux masses se réunissent aux voix dans les ritournelles et les morceaux d'ensemble, où l'on peut sans inconvénient déployer toutes les richesses de l'art.

§ XII. *De l'harmonie militaire.*

On appelle fort mal à propos *harmonie* la musique destinée aux instruments à vent seuls ; on ne remédie qu'im-

parfaitement à ce vice de langage, en ajoutant l'épithète *militaire*, car beaucoup de musique de ce genre n'a rien de militaire. Nous allons dire quelques mots de cette espèce de composition : nous traiterons d'abord de la musique purement militaire.

Outre les instruments à vent en usage à l'orchestre, la musique militaire admet les petites flûtes et les petites clarinettes en *mi bémol* et en *fa*, le bugle, et quelques autres instruments moins usités, surtout en France.

Elle admet aussi comme instruments bruyants le tambour, la caisse roulante, la grosse caisse, le pavillon chinois, les cymballes, le triangle, le timbre. A l'exception du dernier, tous ces instruments n'entrent point dans les combinaisons de l'harmonie, et servent uniquement à donner plus d'énergie à la mesure, en communiquant aux temps une articulation plus nerveuse.

L'orchestre militaire ainsi composé, exécute la musique militaire proprement dite, c'est-à-dire les marches, pas redoublés, et les pièces destinées à être jouées en plein air. Dans ce cas, sa composition a ordinairement pour base le ton de *fa*. Les grandes clarinettes sont en *ut*, les petites flûtes et les petites clarinettes en *fa*. Si l'on prend pour base le ton de *mi bémol*, les grandes clarinettes sont en *si bémol*; les petites flûtes et les petites clarinettes en *mi bémol*.

Ce que le compositeur doit surtout chercher en écrivant ce genre, c'est d'obtenir des chants fortement rhythmés. Ici les retards d'accords, ainsi que certaines combinaisons dans les valeurs de notes qui donnent de l'incertitude aux temps, doivent être rigoureusement bannis. Les pauses de la mélodie doivent toujours être remplies par des appels de trompette : lorsque l'on donne aux basses une marche caractérisée, les parties supérieures feront beaucoup plus d'effet en articulant chaque temps ou chaque demi-temps de la mesure sur une tenue, que si elles prolongeaient cette tenue. Les marches sont à deux temps; les pas redoublés sont à six huit ou à deux quatre.

Dans la musique de cette espèce, la partition forme une singulière bigarrure; ainsi, dans une pièce en *mi bémol*, les parties sont écrites comme il suit :

Petites flûtes en *mi bémol*. . . .	Deux dièses à la clef.
Petites clarinettes *id*.	Rien à la clef.
Clarinettes en *si bémol*.	Un bémol à la clef.
Cors et trompettes en *mi bémol*.	Rien à la clef.
Bassons et trombonnes.	Trois bémols.
Serpent à son ton naturel. . .	Un bémol à la clef.

Il faut de l'habitude pour s'y reconnaître.

Outre le corps de musique, les régiments ont depuis quelque temps cherché à former des ensembles au moyen de cornets soutenus de quelques cors et de quelques trombonnes : il y a dans ce cas une ou plusieurs trompettes à clef qui font les parties difficiles, et les tons qui n'existent pas dans la trompette ordinaire.

La musique de la cavalerie se rapporte à cette espèce : elle ne se compose que d'instruments de cuivre qui exécutent des fanfares et autres pièces ordinairement peu étendues ; après ce qui a été dit précédemment, il n'y a rien à prescrire à cet égard. Depuis quelques années, la musique de cavalerie a fait usage de clarinettes, de hautbois et de petites flûtes en cuivre, mais en petit nombre, et employés plutôt comme instruments récitants que comme principaux, la partie importante demeurant toujours confiée aux trompettes. Je ne saurais approuver l'introduction de ces instruments, qui, depuis l'invention des trompettes à clef, n'étaient d'aucune utilité. Je désapprouve aussi complétement la suppression presque générale des timballes, qui laisse la musique de cavalerie sans instruments de percussion.

La musique destinée à être exécutée par les instruments à vent, autrement qu'en plein air, bannit les instruments de percussion : elle se compose, pour instruments principaux, de

Première et seconde clarinette,
Premier et second cor,
Premier et second basson.

C'est ainsi que sont écrites les pièces les plus anciennes en ce genre : seulement au lieu de clarinettes on a quelquefois des parties de hautbois. Depuis que l'usage de la musique à instruments à vent est devenu plus fréquent, on ajoute aux instruments précédents

Flûte,
Hautbois,
Troisième et quatrième clarinette,
Trombonne,
Serpent ou mieux contre-basse.

Au lieu de ces deux instruments, ou bien en les conservant, on pourrait, avec un immense avantage, se servir du contre-basson. Du reste, il est bon de remarquer que les sons de la contre-basse garnissent l'harmonie, et fournissent aux instruments à vent une assise qui diminue la dureté de quelques-uns de leurs sons ; cet avantage, s'il était uni à celui que présenterait le contre-basson, rendrait l'effet d'une

telle harmonie fournie par treize instruments beaucoup plus doux et plus agréable.

On peut écrire, pour une telle réunion de musique, des morceaux en tous genres : on emploie de préférence les clarinettes en *si bémol*, qui ont plus de douceur, surtout dans les sons d'en haut : on ne se sert que de la grande flûte ordinaire, dont les sons aigus ont un éclat suffisant. On donne toujours la partie principale à la première clarinette, mais quelquefois les solos d'autres instruments se trouvent si développés, qu'il semble que cette partie ne soit que secondaire. Jusqu'à présent la musique, écrite en ce genre, n'a obtenu en France que peu d'attention ; et le fait est que celle qui a été publiée ne se compose, en général, que de traits de chants plus ou moins agréables qui se succèdent, et sont coupés de temps à autre par des tutti d'une harmonie assez commune; mais l'Allemagne possède en ce genre des pièces d'une conception plus vigoureuse, dans lesquelles on sent mieux l'obligation de toutes les parties ; en un mot, des morceaux qui se rapprochent davantage du style des quatuors des grands maîtres. Krommer est un des compositeurs qui ont le mieux réussi en cette partie, qui exige une étude particulière, et surtout une connaissance approfondie des instruments que l'on emploie, des combinaisons auxquelles ils se prêtent, et des effets qui résultent de ces combinaisons.

Avant de finir ce paragraphe, nous ne pouvons nous empêcher de revenir sur l'impropriété du terme *harmonie*, en tant qu'appliqué à la musique destinée aux instruments à vent : le mot *synaulie* (1) conviendrait infiniment mieux sous tous les rapports. Si l'on se déterminait à faire usage de ce mot, nous proposerions d'appliquer le nom de *synchordie* ou *syncordie*, puisque, contrairement à l'étymologie, nous écrivons *corde* et non *chorde*, à la musique des instruments à corde. La musique des voix se nommerait *synodie*, et la réunion de ces éléments formerait la *symphonie*. Ces nouvelles dénominations, ainsi que beaucoup d'autres, seront l'objet d'un traité particulier, dans lequel nous nous proposons d'examiner les vices de la langue musicale, et de fournir les moyens de les faire disparaître.

§ XIII. *Des doubles orchestres.*

Nous ne consacrerons que peu de lignes à cet objet : il est

(1) Le mot *synaulie* a déjà été proposé dans un journal de département par M. Bernard Jullien.

inutile de donner des préceptes que l'on ne se trouve presque jamais à même de mettre en pratique.

Ce que nous avons dit plus haut à l'égard de la formation et de la combinaison des doubles chœurs étant compris, le compositeur n'aura pas de peine à en faire l'application, s'il veut écrire pour double orchestre.

La circonstance la plus commune où le cas puisse s'offrir est lorsque l'on place sur le théâtre une musique militaire, dont les sons s'unissent à ceux de l'orchestre ordinaire. Le résultat de l'ensemble est souvent assez mauvais, surtout quand les morceaux ont de la difficulté ; il ne faut confier une exécution de ce genre qu'à des artistes capables, et s'assurer du bon résultat par de nombreuses répétitions.

On a aussi écrit pour des doubles, et même pour des triples orchestres proprement dits. Méhul, auteur de la musique de l'ode républicaine de Chénier, connue sous le nom de *Chant du départ*, a composé un chœur avec trois orchestres pour l'intronisation de Bonaparte : ce morceau n'a point, que je sache, été exécuté depuis ; mais à la lecture tout le monde peut juger qu'il devait faire plus de bruit que d'effet, et que le bruit qu'il faisait n'était pas même fort harmonieux.

Dans la musique d'église à deux chœurs, telle que l'on en chantait si souvent autrefois en Italie, il n'y avait d'ordinaire qu'un seul orchestre pour les deux chœurs : le second chœur était soutenu par l'orgue, ainsi que le premier ; et si l'on rapprochait l'orchestre du premier chœur, c'est que l'on y trouvait de l'avantage pour l'accompagnement des solos, qui faisait toujours partie du premier chœur.

CHAPITRE III.

DE LA COMPOSITION DE LA MUSIQUE, CONSIDÉRÉE DANS SES RAPPORTS AVEC LES LOCALITES OU ELLE DOIT ÊTRE EXÉCUTÉE.

§ Ier. *Idées générales.*

Un compositeur aurait grand tort de juger peu importante la question de savoir dans quel local, en quelles circonstances, par combien d'exécutants, et par quels exécutants seront rendues les créations de son génie ; il doit, s'il veut réussir, régler le caractère de sa musique d'après les

observations qu'il aura pu faire à ce sujet. Il ne doit pas se borner à s'assurer s'il aura un orchestre complet, il faut qu'il sache à l'avance combien de fois le quatuor sera doublé, ce qui est fort important pour la distribution convenable des instruments à vent; car, dans le cas où le quatuor serait peu fourni, il devrait traiter la synaulie plus souvent en solos sagement répartis qu'en masse. Il doit en outre avoir égard et se rappeler à chaque instant dans quel lieu ses œuvres doivent être entendues, et quelles y sont les habitudes quant à la position du corps de musique, à la distribution des chanteurs et instrumentistes qui le composent, enfin au résultat acoustique de l'endroit.

Cette influence du local sur l'exécution de la musique est, nous le répétons, d'une très-haute importance : telle pièce de musique, exécutée dans un petit local, produira un effet tout différent dans un grand. Une règle générale peut être posée à cet égard, c'est que dans un grand local il faut que la musique *ait le temps de sonner*, c'est-à-dire puisse parvenir à toutes les parties de la salle. En conséquence, on doit y éviter toute complication de détails, la trop grande quantité de notes, et leur succession trop rapide, trop d'accords successifs, trop de travail dans les parties : tout cela ne produit point d'effet dans un grand local ; on n'y démêle rien de capable d'émouvoir l'âme, tout y est terne et confus.

On trouve souvent que la musique qui produit de l'effet dans un local peu vaste, n'en obtient aucun dans un grand ; au contraire la musique, qui réussit dans un grand local, ne perd en passant dans un petit qu'une partie de ses avantages. Les moyens d'obtenir cet effet, indiqués par les professeurs qui ont le mieux approfondi cette partie, sont : 1° les mouvements larges et modérés ; 2° des traits d'unisson ; 3° une mélodie noble et bien prononcée ; 4° parfois des traits de chant majestueux dans la basse, et toujours de la gravité dans la marche de cette partie ; 5° les grandes masses, pourvu qu'elles ne soient pas trop permanentes, et qu'elles ne dégénèrent pas en bruit ; 6° peu de rapidité dans la succession des accords ; 7° enfin tout ce qui a de la noblesse et de la simplicité (1).

Tels sont les moyens qui, sagement ménagés et méthodiquement disposés peuvent, donner à la musique, destinée à un grand local, tout l'effet qu'on en peut désirer.

Dans la musique destinée à un petit local on peut, sans

---

(1) *Voyez* Reicha, *Traité d'harmonie*, page 223.

inconvénient, supprimer les instruments bruyants et criards, tels que les trompettes, les trombonnes, etc.

Voilà ce que l'on peut dire de plus général sur la composition de la musique, eu égard à l'étendue plus ou moins grande des lieux où elle doit être exécutée; nous allons maintenant présenter quelques observations particulières sur diverses circonstances de localité, et les résultats qu'elles peuvent amener.

Toute musique s'exécute, soit en plein air, soit dans une chambre ou salon, soit à l'église, soit enfin au théâtre; à la musique de théâtre se rapporte celle de concert qui s'entend, soit au théâtre, soit dans un local analogue.

§ II. *De la musique en plein air.*

La musique qui s'exécute en plein air se joue, soit en marchant, soit en place. Pour la première il n'y a aucune observation à faire, le pas y marque la mesure et, sous ce dernier rapport, il est presque impossible qu'elle ne soit pas satisfaisante; mais par cette raison même on doit éviter de donner de la difficulté à l'exécution. Lorsque la musique militaire joue en place, on a l'habitude de former un cercle; c'est ce qui s'appelle *faire le rond*, en telle sorte que tous les exécutants voyent le chef de musique, et reçoivent de lui l'impression, soit que celui-ci remplisse une partie de la clarinette, soit qu'il marque la mesure avec la main.

Il est une autre espèce de musique en plein air, et dans celle-ci les voix jouent un rôle plus ou moins important; nous voulons parler des sérénades, et des aubades. Ce sont, comme l'on sait, des petits concerts donnés, soit à la chute, soit à l'aube du jour, ordinairement sous les fenêtres de quelqu'un. Les sérénades sont fort en usage dans le midi de la France, ainsi qu'en Espagne et en Italie. Dans ce dernier pays il est d'usage presque partout, parmi le peuple, de donner des sérénades à une femme que l'on a demandée en mariage. Les pièces de ce genre sont écrites pour une seule voix, et accompagnées de la guitare, ou de la mandoline, sans aucune prétention, car le plus souvent l'on ne touche que du pouce. Il en est à peu près de même en Espagne.

Dans la France méridionale on donne plus d'importance à cette petite musique. Le plus fréquemment on n'y emploie pas les voix, mais l'on réunit trois, quatre, cinq, six des instruments à vent, de l'assemblage desquels résulte un ensemble charmant, et par lequel on est délicieusement surpris au milieu d'une belle nuit d'été. Souvent les exécu-

tants jouent par cœur, mais souvent aussi ils se servent de morceaux écrits : ils ont soin alors de se pourvoir d'un *mélophare :* on donne ce nom à un fanal qui a plusieurs faces ou fenêtres, auxquelles, au lieu de vitres, l'on place des feuilles de papier huilé, sur lesquelles est écrite la musique ; une seule lumière placée au milieu des feuilles les éclaire toutes : le mélophare se place sur un pied comme un pupitre ordinaire, et les exécutants se mettent autour. Comme les pièces exécutées sont de peu d'étendue, une feuille contient ordinairement quatre ou cinq petits morceaux de différents caractères : on change de feuille si l'on veut jouer une autre sérénade.

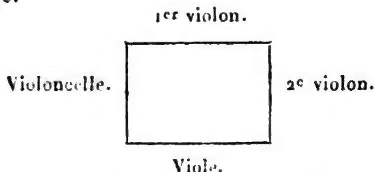
Les concerts que l'on donnait sur la terrasse des Tuileries, avant 1830, la veille de la fête du roi, et que l'on a renouvelés une fois en juillet 1832, étaient des sérénades sur une grande échelle. De tout temps ces morceaux ont produit peu d'effet : la partie vocale surtout était presque nulle, et, pour qu'elle devînt importante, il fallait que le peuple s'y joignît, comme il arriva en 1832 ; l'hymne de Rouget, connu sous le nom de *Marseillaise*, fut répété par un nombre immense de voix : je ne saurais exprimer tout l'effet que produisit sur moi ce magnifique unisson (1). Quoi qu'il en soit, le principal obstacle à l'effet des morceaux était, selon moi, le *vague* où les chanteurs étaient placés : si au-dessus de leurs têtes l'on eût placé une sorte de plafond en forme de coquille, le résultat aurait été pour le moins doublé.

§ III. *De la musique dans les salons.*

On ne peut rien dire sur la musique destinée à être exécutée dans les salons, sinon qu'étant le plus ordinairement destinée à des amateurs pour qui la musique n'est qu'un divertissement, on ne peut trop s'appliquer à la mettre à leur portée en l'écrivant aussi simple et aussi facile qu'il est possible. On verra dans le livre huitième en quoi consiste le principal mérite des pièces qui se chantent, ou se jouent en pareille circonstrance, tant en musique

(1) Cette circonstance fournit à Choron l'idée de donner au Champ-de-Mars un concert vocal au profit des pauvres, dans lequel il voulait réunir 30,000 chanteurs, dont le noyau aurait été formé de toutes les écoles de charité de filles et de garçons de la capitale, auquel on aurait joint les écoles de régiment, les ouvriers de plusieurs grands ateliers, etc. Sous la convention, l'on avait conçu quelque chose de semblable, mais le nombre des exécuteurs n'avait pas monté à 1,200. Cette idée occupait la belle et féconde imagination de notre maître chéri jusqu'à son dernier soupir. Peut-être était-il seul capable de la réaliser.

vocale qu'en musique instrumentale. Lorsqu'on exécute le quatuor, on se place ordinairement sur un pupitre à quatre faces, dans l'ordre indiqué ci-dessous : cette manière est la meilleure.



A l'égard de la musique chantée, l'on doit en général changer la position ordinaire du piano, qui en France est le plus ordinairement adossé à une muraille, et le placer de manière à ce que l'accompagnateur et les chanteurs soient tournés vers le public.

A moins d'être dans un salon fort vaste, on ne doit chanter en société ni chœurs ni morceaux d'ensemble à grand nombre de parties : les voix ne sonnent point dans de petits appartements remplis de monde, et les chanteurs se fatiguent en pure perte.

§ IV. *De la musique dans les églises.*

Sans doute l'architecte qui construit une église ne doit pas être aussi préoccupé du résultat acoustique du local que lorsqu'il est chargé d'élever un théâtre; cependant il est des choses que l'on peut raisonnablement lui demander. On a par exemple droit d'exiger de lui que la place destinée, soit à l'orgue ou bien aux chanteurs, soit sinon très-commode, du moins abordable : on a droit de vouloir qu'il place l'orgue dans un lieu où l'instrument puisse s'entendre; il doit conserver à cet effet une place suffisamment grande et en rapport avec l'étendue de l'édifice; il doit s'informer à l'avance si la tribune de l'orgue devra recevoir des chanteurs, et quel sera le nombre de ceux-ci. C'est ce que le plus souvent il ne fait pas; il en résulte quelquefois des arrangements ridicules, extrêmement préjudiciables à l'exécution de la musique, et qui prouvent aux yeux des gens éclairés le mauvais goût et l'ignorance des l'architecte, qui, de peur de rien changer à ses médiocre et mesquines conceptions, placera l'orgue immédiatement sous la voûte, et les chanteurs derrière les tuyaux.

Je ne puis m'empêcher de placer ici une remarque qui n'est pas sans importance. Il semble qu'en France, et plus particulièrement à Paris, la place des orgues soit irrévocablement fixée au-dessus de la porte des églises; nos

architectes paraissent croire qu'il est impossible de leur assigner une autre place. Cette obstination est absurde, soit que l'on considére l'orgue sous le rapport musical, soit qu'on s'en occupe comme ornement du temple. Lorsque l'orgue est destiné à l'accompagnement des voix, à moins que l'église ne soit petite, le dessus de la porte principale est presque toujours la plus mauvaise place que l'on puisse lui appliquer.

Lorsque l'on tourne autour du chœur d'une église, c'est-à-dire lorsque les deux nefs latérales se rejoignent derrière le chœur, la collocation de l'orgue offre quelques difficultés. Les sons de l'instrument seraient trop évasés au fond de l'église, mais il est très-facile de le placer sur l'un des côtés du chœur, en mettant de l'autre côté une fausse montre pour servir de pendant, à moins que l'on n'aime mieux construire un double instrument, ainsi qu'il a été pratiqué dans un très-grand nombre d'églises d'Italie, où l'on a même trouvé moyen, par une communication sous les dalles du chœur, de faire parler les deux instruments en touchant un seul clavier. On peut aussi, par une disposition analogue, mettre l'orgue au-dessus d'une des portes de l'une des nefs latérales, pourvu qu'elles ne soient pas trop hautes.

Lorsqu'une église est construite en basilique, c'est-à-dire lorsque la nef unique, ou les trois nefs aboutissant au chœur, qui se trouve ainsi placée au chevet du monument, la collocation de l'orgue au lieu convenable est très-facile, surtout si l'autel est *à la romaine,* tel qu'il existe en beaucoup d'endroits; on sait que les autels à la romaine sont ceux qui laissent libre un espace plus ou moins considérable jusqu'à l'extrémité de l'édifice; c'est dans cet espace que se placent d'ordinaire le lutrin et les stalles. Il est très facile alors de disposer le buffet, soit au fond, s'il est de grande dimension, soit en l'adossant à l'autel, s'il est peu considérable. On conçoit que l'effet de la montre, aperçue dès l'entrée de l'église, et se mariant à une foule d'autres ornements, serait des plus agréables. De cette manière l'organiste pourrait accompagner non-seulement le chant proprement dit, mais encore le gros du chœur. Lorsqu'à l'église l'on veut faire de la musique avec voix et instruments, il faut autant que possible se conformer à la disposition que l'on prend pour les concerts, dont nous allons bientôt parler.

§ V. *De la musique au théâtre.*

Quoique l'art dramatique ait été porté à une hauteur qui e laisse quelque chose à désirer que dans des parties

accessoires, il semble qu'on n'ait pas été assez convaincu que l'un des vices qui éloignent le plus l'art de la perfection, c'est la mauvaise construction de la plupart des salles où s'exécutent les chefs-d'œuvre de l'art. Les défauts des combinaisons actuelles sont surtout sensibles en ce qui concerne l'acoustique; fort souvent les règles les plus simples sont grossièrement violées à cet égard : on semble ignorer que les premières conditions d'une bonne salle de théâtre sont que de tous les points on puisse voir et entendre distinctement ce qui se passe sur la scène.

Le chanteur et le compositeur doivent étudier la salle où ils seront entendus, et se rendre compte de tout le parti qu'ils en peuvent tirer, afin de mettre la musique en rapport avec le local. Aussi, sans anticiper sur le neuvième livre du *Manuel*, dans lequel il sera traité de l'acoustique, nous allons donner à cet égard quelques renseignements qui suffiront quant à présent.

On donne le terme générique de son à toutes les sensations que nous recevons par l'organe de l'ouïe. L'air est le véhicule du son. Une cloche, frappée sous un récipient vide d'air, ne rend aucun son. L'intensité du son diminue en raison inverse du carré des distances : ainsi que l'on place un corps sonore au sommet intérieur d'un cône vide, et que l'on applique l'oreille à la base à mesure qu'on l'approchera du sommet, on remarquera que le son augmente en intensité : cette règle est extrêmement importante en ce qui concerne la transmission *directe* du son. La transmission *réfléchie* n'est pas moins intéressante; elle se conçoit facilement : les sons lancés dans l'air y produisent exactement l'effet d'un corps jeté dans un liquide, lequel amène un grand nombre de cercles concentriques, dont le centre commun est à l'endroit où le corps a frappé le fluide : ces ondes circulaires continuent à se propager jusqu'à ce que l'action primitive d'où elles sont nées vienne à s'éteindre, ou qu'il se présente des obstacles qui, en ce cas, *réfléchissent* leur mouvement. Il en est exactement de même du son : émis dans une vaste plaine, il arrivera éteint à ses extrémités; produit dans une salle dont les parois offriront des surfaces bien unies qui le réfléchiront, son intensité sera considérablement augmentée. Le contraire arrivera si la salle est tapissée, garnie de cavités nombreuses et remplie de monde.

Dans une salle de théâtre l'on doit, en ce qui concerne le son *direct*, chercher à combiner l'intensité de manière à ce qu'elle soit en proportion avec la distance qu'elle doit franchir pour arriver jusqu'à toutes les extrémités de l'enceinte.

Quant au son *réfléchi* dans la construction actuelle de nos

salles de théâtre, il faut le compter pour fort peu de chose ; le plus souvent il n'est même qu'un accident imprévu, auquel on n'avait pas pensé. Il ne peut en être autrement, puisque la *réflexion* est nulle sur les parois interrompues par des cavités et emcombrées d'obstacles de tout genre ; nulle sur le sol (le parterre) garni de monde ; nulle dans la partie supérieure de la scène toute remplie de toiles, de machines, d'agrès : il ne reste absolument que le plafond, qui ne transmet que des sons fort affaiblis, en raison de la distance où il se trouve du lieu où ils sont produits.

Les anciens, dont les théâtres étaient ordinairement en plein air, cherchaient à remédier au défaut de plafond par des cloches ou vases d'airain placés sous les gradins et accordés en différentes manières. D'ailleurs à Rome on construisait, chaque année, des théâtres volants en bois qui avaient beaucoup de résonnance ; en outre le fond de la scène, dans les théâtres construits en pierre ou en marbre, était toujours en bois, et, comme l'on en avait reconnu l'effet sonore, il en résultait un usage qui, aujourd'hui, nous paraîtrait fort bouffon, et qu'il est vraiment impossible de raconter sans rire : lorsqu'un chanteur voulait attaquer un ton élevé, il se tournait vers les portes de la scène, autrement vers le fond du théâtre proprement dit, afin que sa voix sonnât plus avantageusement (1). On sent tout ce que cette habitude avait de ridicule. De nos jours la seule recommandation que le musicien puisse faire au chanteur, est de se tenir le plus possible dans le premier plan, de se tourner le plus souvent en face des spectateurs, et de ne chanter *de profil* que lorsque des situations particulières l'exigeront.

A l'égard des chœurs, on doit se conformer aux mêmes préceptes : il faut le plus possible les rapprocher du premier plan et repousser en arrière la masse des comparses ; c'est au reste ce qui se pratique généralement. La musique militaire, lorsqu'elle est placée sur la scène, pourrait, en raison des sons aigus et bruyants qui en sont l'essence, être reculée jusqu'au troisième plan, mais il résulterait de là un inconvénient bien plus grave : le chef de la synaulie, étourdi par les instruments placés auprès de lui, n'entendrait pas l'orchestre, et, bien qu'il eût les yeux sur le directeur, il pourrait, quelque bon musicien qu'il fût, ne pas correspondre à la mesure avec toute l'exactitude désirable. Il faut donc, en général, et à moins que l'on ne se soit bien assuré à l'avance du résultat, lorsque l'on place une musique militaire sur le théâtre, échelonner les synaulistes le long des coulisses laté-

(1) Ce fait est attesté par Vitruve, liv. IV, ch. 5.

rales, à droite ou à gauche, de telle façon qu'ils puissent parfaitement entendre la symphonie et les chœurs.

Le placement de l'orchestre destiné aux symphonistes dans nos salles de spectacles, et spécialement dans celles qui sont destinées à la représentation des drames lyriques, a fixé l'attention particulière des personnes qui se sont, à divers titres, soit comme amateurs, soit comme artistes, occupés de la construction de ce genre d'édifices. Le mode le plus généralement suivi a paru présenter à quelques-unes d'entre elles des inconvénients tels que l'habitude seule et la difficulté présumée d'y remédier pouvaient le rendre tolérable. Quelques-unes ont même fait à cet égard diverses propositions, mais, il faut l'avouer, d'une manière si vague, et par elles-mêmes, en outre, tellement peu convenables, qu'elles ne paraissaient dictées que par la manie d'innover et la nécessité de proposer quelque chose que l'on pût substituer à ce que l'on venait de critiquer; en sorte que ces propositions, loin d'avoir eu aucune suite, n'ont même pas un seul moment attiré l'attention de ceux qui avaient le désir le plus sincère de voir s'opérer une réforme en cette partie.

Dans tous les théâtres, jusqu'à ce jour, l'orchestre a occupé la partie de la salle qui se trouve au-devant de la scène: et cette portion d'espace est plus ou moins considérable, selon que l'orchestre est plus ou moins nombreux. Le sol qui porte les symphonistes est ordinairement de plein pied; à l'exception des extrémités latérales, que l'on a quelquefois élevées de près d'un pied, et sur lesquelles on a placé les contre-basses, les timbales, etc.

On prend souvent le soin de faire reposer le sol de l'orchestre sur des charpentes, et de laisser vide toute la place qui se trouve entre ces soutiens: le plancher doit être en sapin ou en chêne, placé simplement sur les poutres. L'orchestre, avec la balustrade qui le sépare du parterre, forme ainsi une espèce de cage qui s'appuie d'autre part à la scène et aux rangs de loges communes, sous le nom de *baignoires*. Il est mieux que la séparation de l'orchestre et de la scène soit en maçonnerie, et que les portes de communication se trouvent aux extrémités, afin que les sons n'aillent pas se perdre sous le théâtre.

Tous les moyens que nous venons d'indiquer servent à augmenter la réflexion des sons, et c'est souvent à leur emploi plus ou moins bien entendu qu'est dû le plus ou moins de sonorité des orchestres. Mais il est divers autres inconvénients dans la disposition actuelle, auxquels on peut avec utilité chercher à remédier.

De tous ces inconvénients, celui qui frappe le plus géné-

ralement est le tort qu'elle fait à l'illusion théâtrale. L'attitude et les mouvements qu'exige l'exécution instrumentale sont d'autant plus contraires à cette illusion, que les sons des instruments ne faisant qu'un seul tout avec la voix des chanteurs, il serait à désirer qu'ils partissent du même point sans que l'on fût témoin du procédé par lequel ils s'obtiennent. La présence d'un orchestre, exécutant sous les yeux des spectateurs avec lesquels il se trouve confondu, est, sous ce rapport, pour le moins aussi choquante que le serait la vue des machines et des individus employés au service de la scène; ajoutez à cette première considération que la position de l'orchestre, placé entre le chanteur et le spectateur, contrarie souvent l'audition au lieu d'y être favorable; que cette atmosphère symphonique, interposée entre la salle et la scène, nuit à l'effet des voix, qui, au théâtre, sont toujours, par la nature des choses, l'objet de l'attention principale pour le plus grand nombre des spectateurs; que cette position même de l'orchestre, au milieu et dans le vague de la salle, privé d'un entourage et d'un abri qui répercute les sons, nuit à l'effet de l'orchestre lui-même, qui ne jouit ni de sa plénitude ni de la rondeur et de l'énergie qu'il obtiendrait dans une position plus favorable.

Ces inconvénients étant avoués et reconnus, la question se réduit à savoir s'il est possible de les éviter sans tomber dans de plus graves encore, et si les circonstances et les convenances locales permettent d'adopter les dispositions les plus favorables à l'illusion et au bon effet de l'union de la symphonie avec les voix. Voici ce qu'à cet égard nous ont suggéré la réflexion et l'expérience.

D'abord il est évident que la disposition la plus favorable à l'effet demandé est celle qui consiste à placer les chanteurs en avant et toute la symphonie en arrière; nous en parlerons plus loin : elle est ici de toute impossibilité: on ne peut même s'arrêter un moment sur cette idée. Celle de placer dans les coulisses de chaque côté du théâtre l'orchestre divisé en deux parties n'est pas plus admissible : celle de le placer sous le théâtre, ainsi qu'il a été proposé, paraît également impraticable par l'impossibilité d'obtenir l'attention et l'ensemble. Mais ne serait-il pas possible d'entourer la masse chantante, placée sur la scène, d'un cordon circulaire peu épais de symphonistes placés en avant; les extrémités, formées de masses instrumentales, se placeraient auprès de ceux-ci dans le même sens, et sans être aperçus s'identifieraient avec eux d'action et de position.

Pour réaliser cette conception, voici ce que nous proposons :

Le plan du théâtre étant donné, et le centre de l'enceinte circulaire qui forme l'avant-scène étant connu, du même centre, avec un rayon plus grand de cinq ou six pieds seulement, nous traçons un autre cercle concentrique que nous prolongeons indéfiniment de chacun des côtés de l'avant-scène. Cela fait, et la grandeur de l'avant-scène étant déterminée, nous prenons de chacun des deux côtés de la scène le sommet de l'angle de l'avant-scène pour centre d'un cercle de deux pieds et demi ou trois pieds de rayon, puis, ayant mené à ce cercle dans sa partie saillante sur la salle une tangente qui passe par le centre de la salle ou du parterre ; de l'extrémité intérieure de l'avant-scène, nous abaissons sur cette tangente une perpendiculaire. La portion de cette perpendiculaire, comprise entre le point d'intersection et l'extrémité de l'avant-scène, est le petit axe d'une ellipse qui aura son grand axe sur la tangente tracée précédemment, et qui touchera le grand cercle parallèle à l'enceinte de la scène. L'axe de cette ellipse sera la base d'une niche cylindrique surmontée d'une calotte, et sera destinée à l'usage que nous allons indiquer.

Ces dispositions étant opérées, il en résulte une surface d'une forme complexe terminée en dehors par le cercle parallèle à l'enceinte de la scène, par les ellipses qui se raccordent avec ce cercle par les côtés de l'avant-scène et par l'enceinte elle-même de la scène. C'est dans cette superficie que nous opérons la distribution de l'orchestre.

Pour cet effet il faut considérer qu'un corps d'exécution de ce genre se compose essentiellement d'une masse considérable d'instruments à archet formant un quatuor double, triple, quadruple, ou même encore plus nombreux, plus un certain nombre d'instruments à vent de divers genres ; que parmi les instrumentistes les uns sont chargés des solos, et les autres, dits *ripieno*, appartiennent uniquement au corps de la symphonie.

En prenant pour exemple l'orchestre du grand Opéra de Paris, dont nous donnons la composition plus loin, voici comment, dans le plan proposé, se distribueraient les symphonistes : dans la partie de l'enceinte formée par le devant de la scène et le grand cercle concentrique extérieur, nous plaçons deux doubles quatuors d'archet qui, adossés à ce dernier cercle, occupent toute l'étendue de l'enceinte, et ont à leur extrémité une ou deux contrebasses ; tous les solos d'instruments à vent adossés au cercle intérieur forment une seconde ligne en face de la pre-

mière : le vide que laissent ces instruments est occupé par le forte-piano ; dans chacune des deux niches cylindriques, placées sur les côtés de l'avant-scène, nous plaçons deux doubles quatuors d'instruments à archet ; puis, dans l'une des niches, tous les instruments de cuivre et de percussion ; dans l'autre, toute l'harmonie proprement dite, et tout l'orchestre se trouve ainsi colloqué ; les masses placées aux extrémités sont liées par un cordon intermédiaire qui sert à établir l'ensemble.

Pour recevoir les instrumentistes qui doivent s'y placer, les niches cylindriques ont la disposition suivante : voyez *fig.* à la fin du liv. VI, par le milieu M de la devanture de la scène, place du chef d'orchestre, et par le centre de la niche on tire une ligne qui représente le rayon visuel ; les perpendiculaires menées à cette ligne en nombre suffisant marquent les limites des gradins qui s'élèvent en amphithéâtre, et reçoivent les pupitres et les siéges destinés aux symphonistes : le devant des niches K P K R est fermé par un grillage recouvert d'une gaze qui cache les symphonistes, et à travers laquelle ils peuvent néanmoins suivre les mouvements du chef d'orchestre et ceux des chanteurs auxquels ils doivent s'associer. Cette gaze est montée sur des stores, qui permettent de l'élever pour les répétitions et de l'abaisser pour la représentation.

Pour achever de rendre l'orchestre invisible, l'enceinte extérieure doit être déterminée par une balustrade surmontée d'arceaux circulaires, ayant leur concavité tournée vers l'intérieur de l'orchestre, et recouvert d'une gaze qui, en dérobant aux regards les artistes placés dans l'enceinte, laisse aux sons un libre passage. Les dimensions doivent être prises de manière à ce que la vue de la scène ne soit point interceptée : ce qui est toujours facile à déterminer.

Les avantages de cette distribution sont incontestables ; le but principal, celui de dérober l'orchestre aux yeux des spectateurs et de l'identifier avec les chanteurs, est évidemment atteint. Dans la nouvelle position qu'il occupe il est moins exposé à couvrir la voix des chanteurs, il ne perd cependant rien de sa puissance. Au contraire, l'avantage qu'il a d'être enfermé dans une caisse sonore répercute les sons, les lie entre eux, leur donne une plénitude, une rondeur, un moelleux qu'ils ne peuvent avoir dans la position actuelle ; il n'y a rien à craindre pour l'ensemble. Le talent des instrumentistes, des répétitions suffisantes, doivent ôter toute inquiétude à cet égard, et l'exécution des ouvrages lyriques doit y gagner sous tous les rapports, sans parler des effets nouveaux que ménage aux compo-

siteurs cette division de l'orchestre, qui par-là devient un et triple à la fois.

On n'a point, jusqu'à ce jour, essayé de cette disposition; mais il y a eu déjà une expérience analogue qui en garantit le succès. Les anciens amateurs se rappellent tous, encore aujourd'hui, un théâtre qui jadis exista dans cette capitale, sous le nom de théâtre Beaujolais : ce spectacle était essentiellement mimique; les acteurs, placés sur la scène, étaient privés de la faculté du chant et de la parole, et réduits aux gestes. Pour suppléer à cette privation, le directeur Glomel imagina de placer sur les avant-scènes des niches voilées de l'espèce de celles qui viennent d'être décrites, et d'y placer des personnages qui parlaient et qui chantaient concurremment avec l'action des mimes placés sur la scène. L'illusion fut complète, et eut lieu à un tel point, que des paris considérables furent élevés sur la question de savoir si les paroles et le chant sortaient réellement de la bouche des mimes ou de celles de leurs auxiliaires ou suppléants, et ne purent être décidés que par une vérification.

On ne peut douter qu'une disposition du même genre, appliquée à l'exécution instrumentale unie au chant, n'obtînt encore un plus heureux succès.

La disposition des symphonistes entre eux a beaucoup varié, et variera, selon toute apparence, encore.

L'un des orchestres les plus célèbres en son temps, dont la disposition nous ait été conservée, est celui de Dresde, que conduisait, en 1750, le célèbre Hasse. Cet orchestre, dont on voit le plan parmi les dernières figures du liv. VI, était fort sagement distribué. Le clavecin du chef d'orchestre, car alors il n'y avait qu'en France que l'on fût dans l'usage de conduire au violon, était placé au milieu de tout l'orchestre, en sorte que le maître pouvait être vu de tous les symphonistes. A côté de lui étaient un violoncelle et une contrebasse, sur la même ligne à droite les premiers violons : vis-à-vis de ceux-ci, et le dos appuyé au théâtre, les seconds violons; les quintes et tailles de violons (c'est-à-dire les violes) se trouvaient entre deux, le visage tourné vers le chef. Un violoncelle et une contre-basse étaient à l'extrémité de la ligne des seconds violons et des quintes. A gauche du maître de musique étaient les instruments à vent ainsi placés : Les bassons, au nombre de cinq, sur la ligne des premiers violons; les hautbois, en nombre égal des bassons, sur la ligne des seconds violons : entre deux, les deux flûtes et les deux cors; puis, à l'extrémité, le clavecin destiné à l'accompagnement du récitatif, avec un violoncelle et une contre-basse. A chaque extrémité latérale étaient ménagées des tribunes pour les timballes et trompettes.

La disposition de beaucoup d'orchestres est encore, de nos jours, réglée sur les mêmes bases que celle de l'orchestre de Dresde, dont nous venons de parler : c'est-à-dire que la première division que l'on songe à faire est de séparer en deux corps les instruments à vent et les instruments d'archet.

Cette division fondamentale n'a jamais été admise, ni même essayée au grand Opéra de Paris. On a fait, il y a quelques années, des changements dans la disposition des symphonistes ; mais il me semble que ces changements, dignes d'ailleurs d'approbation, n'ont remédié à presque aucun des inconvénients signalés depuis longtemps dans cette partie.

Dans la disposition actuelle, que l'on peut voir *fig.* B, dernières Pl. du liv. VI, le chef d'orchestre se trouve placé contre la rampe du théâtre ; à sa gauche, et de profil au théâtre, sont placés les premiers violons, et plus loin les violes : sur sa droite sont les seconds violons, et plus loin les trombonnes, l'ophicléide, les timballes, caisse, cymballes et triangles. Précisément derrière le dos du chef d'orchestre se trouvent les hautbois et clarinettes de profil, et les flûtes de face au théâtre. Vient ensuite un cordon d'instruments à vent, qui, partant de l'extrémité où sont les violes, va joindre celle où se trouvent les instruments bruyants, dont nous avons déjà parlé : là sont les quatre bassons, les quatre cors et les trompettes, qui rejoignent les trombonnes. Ce cordon est lui-même entouré d'un autre plus grand, formé par les dix violoncelles et les dix contre-basses.

L'ancien arrangement ne différait de celui-ci qu'en ce que les violes étaient placées derrière le chef d'orchestre ; les bassons à la place qu'occupent aujourd'hui les violes ; et les flûtes, hautbois et clarinettes joints au cordon des cors et trompettes.

Quelle que soit celle de ces deux dispositions à laquelle on donne la préférence, elles n'en prêtent pas moins l'une et l'autre à la critique. Nous nous bornerons à deux observations qui nous paraissent les plus importantes. La première concerne le chef d'orchestre, qui semble placé absolument comme s'il n'y avait point de souffleur ; et de fait, ce n'est que depuis peu d'années qu'il y en un à l'Opéra : on croirait à le voir qu'il sert de chef de chœurs et non de chef d'orchestre ; il n'a sous les yeux aucun des symphonistes ; il ne peut leur marquer ses intentions qu'en se tournant à droite et à gauche, ce qui donne à chaque instant une attitude grotesque, attitude si plaisamment saisie par l'inimitable caricaturiste Dantan. En second lieu, il y a un grand inconvénient à border l'orchestre du côté de la salle

par les instruments les plus graves, lesquels empêchent les mélodies supérieures de parvenir directement aux auditeurs du parterre, dont les oreilles sont troublées par cette quantité de sons de basse.

Les mêmes défauts se rencontrent à l'Opéra-Comique, outre quelques autres inconvénients de détails, tels, par exemple, que l'éloignement et l'isolement des cors et des bassons. Nous donnons le plan de cet orchestre, *fig.* C, à la fin des Pl. du livre VI.

La disposition de l'orchestre du théâtre Italien de Paris est préférable. *Voyez fig.* D. Quoique le chef d'orchestre n'ait sous les yeux qu'une partie des musiciens, cela n'a pas un grand inconvénient, d'abord parce que ceux qu'il ne voit pas sont en petit nombre, et ensuite parce que ce ne sont pas des parties susceptibles d'entrer séparément et d'une manière inattendue. Du reste, tous les instruments à vent forment un corps à part; les contre-basses sont reléguées aux extrémités de l'orchestre, ne gênent point les auditeurs, et soutiennent parfaitement les voix des chanteurs, dont elles se trouvent fort rapprochées.

En Italie et en Allemagne, on adopte pour les symphonistes des dispositions plus ou moins conformes à celles que nous venons d'exposer: mais la place du chef d'orchestre est fixe; il est toujours sur la dernière ligne du côté du parterre, comme dans le vieil orchestre de Dresde, en sorte qu'il a l'œil sur tous les musiciens, qui, de leur côté, peuvent apercevoir le moindre de ses signes, presque sans lever les yeux : il est inconcevable que l'on n'adopte pas cet usage en France. Quelle que soit l'habileté des exécutants, et quelque habitude qu'ils aient acquise dans l'exercice de leur profession, fort souvent ils ne peuvent produire un ensemble satisfaisant de tout point s'ils sont non mal dirigés, mais dirigés d'un façon incommode. On pourra m'objecter que l'orchestre de l'Opéra exécute avec la plus grande perfection, avec l'ensemble le plus parfait les morceaux les plus difficiles. Je n'hésiterai pas à répondre que ces bons résultats obtenus prouvent en faveur des exécutants, mais non en faveur du système. Si leur chef était bien placé, il leur faudrait moins de répétitions pour monter un ouvrage, et l'exécution pourrait gagner encore.

A l'égard de l'arrangement des divers instruments de la symphonie, si l'on me demandait mon avis, je conseillerais la disposition que l'on voit *fig.* E. dernières Pl. du liv. VI. Le chef d'orchestre se trouve à la place que j'indiquais il y a un instant, ayant à sa gauche les premiers violons, et à sa droite les seconds. Sur le côté des premiers violons, en se rapprochant de la scène, les violes, trois pupitres de vio-

loncelles, un de violoncelle et contre-basse, et deux pour contre-basse, ces gros instruments ne se plaçant qu'après les violons. Un autre pupitre de violoncelle, puis un pour violoncelle et contre-basse, et deux enfin pour contre-basse, se placeraient à la suite des seconds violons. Tout le corps des instruments à vent et des instruments bruyants se placerait entre la scène et les violons, savoir : les flûtes et petites flûtes presque dans la ligne des premiers violons, et tournées dans le même sens; vis-à-vis d'elles les hautbois et les clarinettes; plus loin, les bassons, et à leur suite les instruments de cuivre, cors, trompettes, trombonnes et ophicléides; après ces derniers instruments, les timballes, caisse, cymballes, triangles, tambours, etc. Entre les flûtes et les premiers violons, il serait facile de ménager une place pour les harpes, lorsqu'il y en aurait. Cette disposition me semble parer aux inconvénients de celles dont nous avons parlé, et nous croyons que l'on en pourrait faire l'essai avec quelque avantage.

La disposition des orchestres destinés aux concerts est facile, car ici la cause de toutes les difficultés accidentelles de l'arrangement des orchestres de théâtre n'existe pas; il ne s'agit plus de placer des symphonistes entre les auditeurs et la scène; ici la scène c'est l'orchestre. Si donc il doit être adossé au bord de la salle, on lui donne, à quelques modifications près, la disposition de l'orchestre de l'Opéra; mais en le retournant, c'est-à-dire en plaçant au fond le cordon des contre-basses et violoncelles, puis celui des instruments à vent, puis les quintes et violons, et enfin les chanteurs qui se trouvent ainsi de chaque côté en avant sur les banquettes. Entre les premiers et seconds violons, on place d'ordinaire, un peu en arrière, un violoncelle et une contre-basse pour l'accompagnement des concertos. On verra, *fig.* F., le plan de l'orchestre des concerts du Conservatoire de Paris, et à la figure suivante, le plan de l'orchestre dirigé à Paris par M. Musard.

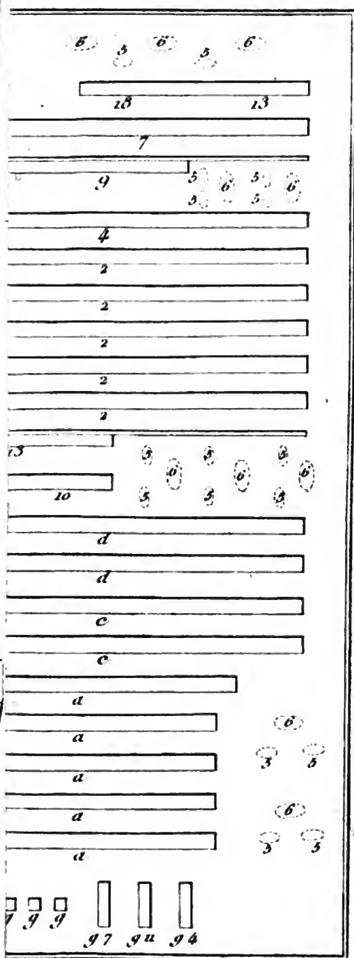
Lorsque la salle de concerts est ronde, et que l'orchestre se trouve placé au milieu, il doit encore subir quelques modifications, dont on se rendra compte, sans qu'il soit besoin de plus amples explications.

Enfin, pour ne rien laisser à désirer sur cette matière, nous donnerons, pour dernière planche de ce sixième livre, le plan de l'orchestre d'un grand concert d'amateurs exécuté à Vienne en 1812. En faisant le résumé de tous les exécutants, on trouve trois directeurs, un accompagnateur, sept chanteurs solos, deux cent quatre-vingts choristes, soixante premiers violons, soixante seconds, trente-sept violes, trente-trois violoncelles, vingt-une contre-basses, douze

ie, T. III. p. 126. *Musique.* Pl.

I

teurs à Vienne. en 1812.



uze
uze
ise,
ens.
nce
iose
elui
lera
ants
nser
; on
dif-
ivé-
apa-
cette

lonce
contr
les vi
violo
se pl
des i
rait
flûtes
nées
clari
strur
cléid
caiss
flûte
place
me
avon
avec
La
cile
l'arr
s'agi
la sc
ados
ficat
en l
des
à ve
se t
Ent
un
l'ac
de
figu
M.
I
se
mo
bes
I
no
le
cut
cut
sep
soi
lo

ûtes, douze hautbois, douze clarinettes, douze cors, douze
assons, deux contre-bassons, neuf trombonnes, douze
:ompettes, quatre paires de timballes, une grosse caisse,
e qui fait un total de *cinq cent quatre-vingt-dix* musiciens.
l faut avouer que les concerts de Paris, où l'on annonce
ıne réunion d'une centaine d'exécutants comme une chose
:xtraordinaire, sont peu de chose en comparaison de celui
lont nous venons de donner l'idée. On nous demandera
ɔeut-être comment parmi un si grand nombre d'exécutants
l avait fallu s'arranger pour désigner les solos, sans offenser
'amour-propre de personne : on s'y prit fort simplement; on
aissa la décision au sort, ce qui, en effet, évitait toute difficulté, et n'avait, dans cette circonstance, aucun inconvénient, puisque l'on s'était, au préalable, assuré de la capacité de chacun des exécutants admis à faire partie de cette nombreuse réunion.

LIVRE SEPTIÈME.

UNION DE LA MUSIQUE AVEC LA PAROLE.

SECTION PREMIÈRE.

UNION MÉCANIQUE.

Les cinq premiers livres du *Manuel* nous avaient fourni tous les moyens de former des successions et réunions convenables de sons ; le sixième nous a montré comment les compositions peuvent acquérir un nouveau prix par la variété de timbre que l'on obtient au moyen des divers instruments naturels et artificiels ; nous n'avons traité des voix ou instruments naturels que pour parler du rôle qu'elles sont appelées à jouer sous le rapport de leur timbre, et, bien que ce rôle fût toujours de premier ordre, nous n'avons point eu à nous occuper de ce qui surtout constituait cette primauté, c'est-à-dire de la faculté qui n'appartient qu'à la voix humaine d'articuler des sons qui, ainsi que le langage parlé, expriment clairement des pensées. Ce sont ces pensées qui, livrées au génie du compositeur, acquièrent dans ses mains un nouveau prix ; il sait leur donner des développements intéressants ; il les entoure d'une riche et brillante harmonie, et fort souvent en fait oublier la forme première, à laquelle il n'attache qu'une importance relative pour ne plus laisser apercevoir que la grâce et la noblesse des poses d'une belle statue à laquelle il a su donner la vie, et pour laquelle il n'avait reçu du poëte qu'un marbre brut accompagné d'une sorte de programme qui indiquait le parti que l'on en pouvait tirer.

Les opérations du compositeur, sur le travail du poëte, ont une partie toute mécanique, laquelle consiste à unir convenablement la parole au son en raison de la nature des divers idiômes ; les règles que l'on peut poser à cet égard

seront l'objet de notre première section. Dans la seconde il sera traité de l'union intellectuelle des paroles et de la musique : comme c'est surtout dans sa propre sensibilité que le compositeur doit alors chercher des ressources pour rendre ses émotions et les faire partager, il nous suffira de poser des principes généraux de métaphysique musicale : les élèves devront ensuite par eux-mêmes ; voir ce qu'ont fait les grands maîtres lorsqu'ils ont eu à exprimer les divers sentiments tendres ou cruels, légers ou profonds, nobles ou vils, gracieux ou terribles, etc., qui peuvent occuper notre âme.

L'union de la mélodie et de la parole peut se faire selon deux procédés, et d'après deux systèmes totalement opposés. Quant au procédé, ou quant à l'ordre de l'opération, il peut être question de placer un texte sous une mélodie, ou de composer une mélodie sur un texte proposé : quant au système, il peut arriver que la mélodie soit subordonnée au discours, ou que le discours soit subordonné à la mélodie, et comme l'ont dit les anciens : *Ut oratio sit domina harmoniæ, aut ut harmonia sit domina orationis* (1).

L'un et l'autre de ces systèmes, poussés à la rigueur, sont également absurdes ou impraticables; car si l'on n'a pas égard à la parole en composant la musique, autant vaut-il la faire sans parole ; et si l'on veut au contraire y asservir strictement la musique, il faut détruire toute espèce de rhythme et de mélodie.

Mais en tempérant ces deux systèmes, et rentrant dans les limites de la raison et du possible, on aura deux autres systèmes, dont le dernier, celui où la parole domine, semble le plus raisonnable. En effet, comme dans cette union la parole ne peut pas perdre ses attributions, qui sont d'exprimer les sentiments et d'en spécifier l'objet, ce qui attire principalement l'attention de l'auditeur, il est clair que la musique n'est plus regardée que comme un accessoire plus ou moins important, comme un accent qui remplace et perfectionne la déclamation, et par conséquent elle doit être subordonnée à la parole. Mais comme cet accent est lui-même un art jouissant d'une constitution particulière, et possédant des effets qui lui sont propres, et qui ne peuvent s'employer que selon certaines lois, il résulte de là que, s'il y a un moyen de modifier les formes du discours de manière à ce qu'elles coïncident avec les plus belles formes du chant, ou, pour mieux dire, si l'on rapproche les formes qui sont communes à l'un et à l'autre, on obtiendra l'effet le

(1) Que la musique régisse le discours ou que le discours régisse musique.

plus satisfaisant que l'on puisse désirer. On voit donc qu'il y aura deux systèmes, celui où la musique est subordonnée à la parole, et celui où la musique et la parole sont coordonnées.

Maintenant, quel que soit le procédé que l'on suive, il est évident que l'union dont il s'agit ne peut avoir lieu qu'en vertu des lois d'une convenance réciproque, dont l'observation plus ou moins stricte forme seule toute la distinction des deux systèmes. Il est donc évident que la question se réduit à examiner et à définir la corrélation qui doit généralement exister entre un texte et une mélodie pour qu'ils deviennent susceptibles de s'allier entre eux. Cette corrélation les embrasse l'un et l'autre dans toute leur étendue, depuis leurs éléments les plus simples jusqu'à leur intégralité la plus complète en parcourant leurs composés de divers ordres.

Il est évident que ces systèmes ne sont que des modifications l'un de l'autre, en sorte que les règles étant données pour le premier, elles peuvent facilement être appliquées au second en ce qui le touche, et elles ne perdent même pas toute leur force pour le troisième système, où la parole est subordonnée à la musique.

Nous n'avons à nous occuper dans cette première section que des règles qui concernent les convenances grammaticales. On doit entendre par ces termes, non-seulement la prosodie, mais aussi la structure des phrases, et celle du discours. Nos observations sur cette matière seront l'objet des trois chapitres suivants.

CHAPITRE PREMIER.

DES SYLLABES ET DES MOTS.

Les langues ont pour éléments les sons de la voix parlante. Ces sons se rapportent à deux espèces différentes, les voix et les articulations. Les voix se forment par la seule ouverture de la bouche : les articulations résultent du choc des diverses parties de cet organe. Les langues diffèrent entre elles, non-seulement par la manière dont elles combinent ces éléments, mais encore par l'espèce et le nombre même de ces éléments. La langue française, par exemple, une des plus riches à cet égard, possède douze voix, savoir : (*a*) (*è*, *ai*) (*é*) (*e*, *eu*) (*i*) (*o*) (*u*) (*ou*) (*an*) (*in*) (*on*) (*un*), tandis que la langue italienne et l'espagnole n'en ont que six :

(*à*) (*è*) (*é*) (*i*) (*o*) (*ou*). On appelle lettres les caractères qui servent à représenter les sons ; on nomme voyelles celles qui représentent le plus souvent les voix ; consonnes celles qui représentent communément les articulations ; et néanmoins il se fait souvent des échanges réciproques ; mais ce n'est pas ici le lieu d'en traiter.

Quoique, relativement à l'étymologie, les voix soient réputées nulles, et que les articulations soient regardées comme la carcasse du mot, il n'en est pas moins vrai que, relativement à la prononciation, les voix sont l'âme et le cœur de la syllabe (on appelle ainsi la voix isolée ou combinée avec les articulations). Or, chaque voix, indépendamment des autres modifications dont elle est susceptible, peut être, relativement à la durée, dans un de ces trois états : longue, moyenne ou brève. Ainsi, dans *papa*, le premier *a* est bref : le second, moyen, et dans *pâté*, *â* est long. Cela bien entendu, la première règle à suivre, en ce qui concerne la quantité ou la valeur des notes, c'est qu'une syllabe doit porter une note de même valeur qu'elle.

Si l'on fait attention à la manière dont on prononce un mot, quel qu'il soit, dans une déclamation un peu soutenue, on remarquera toujours qu'il y a eu une syllabe sur laquelle on appuie plus fortement que sur les autres. Ainsi dans ces mots : *insolent*, *turbulent*, *courageux*, *paresseux*, etc., les syllabes *lent*, *geux*, *seux*, sont les syllabes fortes : de même, dans les mots *insolente*, *courageuse*, *paresseuse*, les mêmes syllabes sont les syllabes fortes, c'est-à-dire que dans tous les mots possibles la dernière syllabe significative est la syllabe forte. Je dis la dernière syllabe significative, parce que l'on sait que dans ces terminaisons : *insolente*, etc., les dernières syllabes *te*, etc., n'ont pas de son. Cette règle est donc généralement vraie pour la langue française, et l'on remarquera que cette force est encore plus sensible quand cette syllabe est précédée d'une brève.

C'est ici le lieu de remarquer que toutes les syllabes de toutes les langues ont aussi leur valeur précise, à laquelle on ne saurait porter atteinte sans défigurer la prononciation. Peut-être est-il quelquefois difficile d'affirmer avec précision si telle syllabe est longue ou brève ; mais pour peu qu'en la prononçant on accourcisse ou l'on allonge cette syllabe plus que l'usage ordinaire ne le comporte, l'oreille s'en étonne, elle s'offense de cette innovation. Chaque syllabe a donc sa valeur fixe et inaltérable.

Cela posé, si l'on se rappelle ce que nous avons dit dans le livre second sur les groupes musicaux et leurs notes fortes, on comprendra facilement cette seconde règle de prosodie, savoir : que les notes fortes doivent tomber sur les syllabes

fortes ; ou, ce qui revient au même, que toutes les syllabes fortes des mots doivent être placées au frappé de la mesure, ou généralement aux temps forts. On verra cependant qu'il est des cas où l'on ne peut pas toujours suivre cette régle.

Il faut avoir soin aussi de toujours placer des terminaisons de même genre l'une sur l'autre, c'est-à-dire féminine sur féminine, et masculine sur masculine : car rien n'est plus gauche et plus incommode à chanter qu'une désinence musicale féminine sur une terminaison masculine, et réciproquement.

Une observation qu'on ne doit négliger en aucun cas, c'est que l'idée de rendre le chant entièrement dépendant de la parole serait vraiment destructive de toute mélodie, ce qui est également vrai pour l'intonation et pour la quantité. Pour ne citer qu'un seul des cas nombreux où cette remarque rencontre son application, rappelons qu'il n'est point de langue dans laquelle on laisse reposer la voix sur une syllabe pendant une minute ou davantage, tandis qu'il n'est point de musique où l'on ne puisse soutenir et filer un son pendant cet intervalle de temps, puisque les longs développements de la voix forment un des agréments de la mélodie. Admettez le rapport rigoureux des valeurs musicales avec la quantité prosodique de la langue, tel morceau de musique fort connu ne pourra être chanté en aucune langue que ce soit.

CHAPITRE II.

DES PHRASES.

On peut composer sur la prose et sur les vers : ces derniers peuvent être réguliers ou irréguliers ; tout cela, généralement parlant, est absolument indifférent, surtout dans le systéme où nous sommes ; et le compositeur, qui veut y demeurer fidèle, doit s'accoutumer à travailler sur l'un et sur l'autre genre avec une égale facilité. La seule régle qu'il y ait à donner sur cette matière, est que les repos de la phrase musicale correspondent à ceux de la phrase oratoire ; que le sens de la premiére soit suspendu lorsque celui de la seconde est suspendu, et qu'il se termine quand celui de l'autre est terminé. On appelle contre-sens le défaut de concordance en ce genre. On en rencontre des exemples dans les meil-

leurs auteurs. En voici un bien frappant dans un auteur célèbre, celui qui de tous peut-être a le plus respecté les convenances grammaticales.

Dans *Iphigénie en Tauride* de Gluck, paroles de Guillard, au troisième acte, scène IV, Oreste dit à Pylade :

Et tu prétends encore que tu m'aimes,
Lorsqu'au mépris des dieux, sacrifiant tes jours.....

PYLADE (interrompant).

Ils veillent sur les tiens ; ils protègent leur cours.
Je remplis leurs décrets suprêmes.

(*Voyez* la musique de ces vers, exemples du livre VII, *fig.* 1.)

Il y a ici deux choses qui me paraissent également claires : c'est que le sens du discours est suspendu sur *jours*, et au contraire que celui de la phrase musicale est terminé, du moins quant à la mélodie, sur l'*ut* qui répond à ce mot. Je sais que l'on peut objecter qu'il est suspendu par la basse, qui frappe la troisième du ton portant sixte, au lieu de frapper la tonique avec accord parfait; mais il me semble que cela ne suffit pas, et que la mélodie vocale devait elle-même indiquer cette suspension. On remarquera encore, pour surcroît de méprise, que dans cet endroit il y a une pause entre la terminaison d'Oreste et l'entrée de Pylade, tandis que, d'après le sens de la phrase, celui-ci devait à peine donner le temps à son ami d'achever. Je ne sais quels motifs ont pu décider Gluck à phraser ainsi; mais il faut se souvenir que les plus grands hommes sont sujets à l'inadvertance, et même à l'erreur; et, si je ne me trompe, on trouverait, en discutant ces quatre vers, bien d'autres fautes de phrase à reprendre; mais il est inutile de s'appesantir là-dessus, et nous nous contenterons de répéter ce qui a été dit plus haut : c'est que, si l'on exigeait une concordance parfaite entre la phrase oratoire et la phrase musicale, on rendrait impraticable l'application de la musique à la parole.

CHAPITRE III.

DE L'APPLICATION DE LA MUSIQUE AUX DIVERSES FORMES DU DISCOURS.

L'application de la musique au discours suivi se fait d'après les principes ci-dessus, sous deux formes générales, savoir : celle de déclamation chantante ou de chant déclamé, c'est-à-dire sous les formes de récitatif ou de chant proprement dit.

Le récitatif, considéré en général, marche affranchi de toute contrainte. Il ne s'asservit point au commandement impérieux d'une mesure constante et réglée ; il ne se dévoue point à un ton primitif, auquel il soit tenu de ramener le chant, après l'avoir promené dans les modulations circonvoisines. Le récitatif est le discours libre de la musique, c'en est la prose proprement dite : il ne saurait donner à la poésie les chaînes qu'il ne porte pas lui-même. Libre et vagabond, qu'il permette à la poésie une marche aussi déréglée que la la sienne. Y aurait-il même de l'inconvénient à ce que les paroles du récitatif fussent écrites en prose ? Nous ne le pensons pas ; cette mutuelle liberté ne saurait nuire ni à l'un ni à l'autre.

L'air procède autrement que le récitatif. Attaché à une cadence constante et uniforme, il conserve le caractère que lui donne la première phrase de chant, puisqu'il consiste dans le développement de cette première pensée musicale, qui, en ayant engendré quelques autres, se promène avec ce cortége d'idées auxiliaires, et les ramène au point d'où elles sont parties.

Pour ce qui est de la ponctuation musicale des airs, il est généralement reçu que les repos du chant, surtout dans les premières phrases, doivent être placés à des distances égales, et que les mesures comprises dans chaque phrase doivent être en nombre pair. L'oreille a tant de penchant à suivre ce principe, qu'on le dirait d'institution naturelle. Il souffre toutefois des exceptions si heureuses qu'il ne convient pas de lui donner force de loi.

Le sentiment inné que nous avons du rhythme tient sans doute à ce que le mouvement, qui est en nous le principe de la vie, s'opère suivant des articulations rhythmiques et régulières. Le poumon s'élève et s'abaisse uniformément ; le

cœur et les artères donnent des pulsations égales ; ainsi le levé et le frappé de la mesure, signes du mouvement, emblème de la vie dans la musique, se retrouvent dans notre organisation animale ; et l'homme, considéré sous ce rapport, est une machine musicale qui se meut et respire en cadence. La régularité de nos mouvements mécaniques est peut-être la cause de cet instinct qui nous fait sentir la mesure, comme la symétrie de notre organisation est le principe secret de notre goût pour tout ordre et tout arrangement symétrique. Cependant, comme nous venons de le dire, la règle de couper les phrases musicales, suivant des nombres de mesure, pairs et égaux entre eux, souffre de fréquentes et nombreuses exceptions.

On peut s'en convaincre par l'examen de l'air *Ah! que je fus bien inspirée* de la Didon de Piccinni. Cet air, l'un de ceux de l'ancien répertoire dont le succès s'est le plus longtemps prolongé, offre à chaque instant des assemblages de mesures différentes les unes des autres. L'unité de rhythme y est violée à chaque pas, ce qui s'explique tout naturellement par l'idée qu'a eue le musicien de peindre le délire amoureux de la reine de Carthage : ces phrases, toutes dépourvues de symétrie, mais pleines de sentiment, de chant, d'expression, de passion, de volupté, ont mérité la réputation dont elles ont joui jusqu'à nos jours, et ont dû être surtout appréciées à une époque où l'effet dramatique était, pour les auditeurs, d'une bien plus haute importance que l'effet mélodique. En jetant les yeux sur la *fig.* 2 des Pl. du livre VII, on peut observer que, dans cet air, les fragments mélodiques se succèdent comme il suit :

A. Trois mesures,
B. Deux mesures,
C. Trois,
D. Quatre,
E. Cinq,
F. Sept,
G. Cinq. Ici finit la première période.
H. Six,
I. Six,
J. Trois,
K. Deux,
L. Trois,
M. Quatre,
N. Cinq,
O. Six,
P. Cinq.

On voit que rien ici ne se ressemble, rien ne se correspond, il semble que la mélodie marche au hasard, et l'on ne peut en mettre la faute sur le poëte, dont les vers étaient

tout au contraire parfaitement coupés pour donner une mélodie régulière, comme on s'en convaincra ci-dessous :

Ah ! | que je fus | bien inspirée
Quand je | vous reçus | à ma cour;
O ! | di gne fils | de Cythérée,
Combien | je rends grâ | ce à l'amour.
J'ai beau le voir, je crois à peine
Ce que | Vénus | a fait | pour moi |
Aux malheurs causés par Hélène,
Il est | donc vrai | que je | vous doi. |

On voit que, dans cet air, Marmontel avait parfaitement disposé ses vers pour la régularité du rhythme. Les syllabes fortes se trouvent au troisième vers aux mêmes places que dans le premier, et le quatrième vers est la représentation rhythmique du second. Le septième ne correspond pas également au cinquième, mais cela n'avait pas d'importance pour la seconde partie d'un air dans lequel le compositeur place ordinairement plus de notes que dans la première, et d'ailleurs au moyen de la répétition des paroles *J'ai beau le voir*, et, *Je crois à peine*, qui peuvent naturellement se reproduire tant de fois que l'on veut, il était facile d'arrondir les phrases. Quant au huitième vers, il est en tout rhythmiquement semblable au sixième.

Mais si l'on ne doit point accuser ici le poëte pour les vers qu'il a fournis au musicien, il serait tout à fait ridicule de reprocher à Piccinni, le plus grand mélodiste peut-être qui ait jamais existé, d'avoir violé des règles qu'il connaissait mieux que personne et qu'il a violées sciemment; de même que Racine, dans les Plaideurs, fait prononcer à l'Intimé un plaidoyer où toutes les règles mécaniques de la poésie sont violées à dessein : ce qui devient en ce cas une beauté, et donne une preuve du goût et de l'esprit de l'auteur.

Pour achever de démontrer cette vérité, nous donnons, *fig.* 3, livre VII, l'air de Piccini régularisé sous le rapport du rhythme, et, en le rapprochant de celui qu'a écrit ce grand compositeur, on verra qu'il a préféré élargir de temps à autre les fragments mélodiques, afin de montrer Didon se complaisant dans la passion qui doit la perdre, et s'abandonnant amoureusement au héros dont la vue l'a séduite.

Les fautes du genre que nous venons d'indiquer sont toujours excusables lorsqu'elles ont un motif. Il en est d'autres qui peuvent n'avoir pour raison que la perfection de la mélodie, et nous ne craignons pas d'affirmer, en terminant ce chapitre, que les musiciens ont plein droit de se les permettre; ils peuvent violer les règles de la prosodie toutes les fois que le chant peut y trouver son compte, et à plus forte

raison lorsque les poëtes leur fournissent des paroles mal disposées pour la musique, et se refusent à y faire les changements nécessaires.

Si les musiciens avaient le droit de se faire une langue convenable à leur art, n'en doutons pas, ils ne donneraient à cette langue aucune prosodie déterminée. Eh pourquoi en aurait-elle une, puisque la musique, par son essence même, est forcée de lui donner la sienne ? Les syllabes que le chant allongerait seraient longues; celles qu'il raccourcirait seraient brèves. C'est ainsi que les mots *ut, ré, mi, fa, sol, la, si, ut* (espèce de langue à l'usage des musiciens) s'adaptent, suivant les circonstances, à des rondes, à des noires, à des doubles ou triples croches. Les musiciens ne peuvent avoir une langue uniquement à leur usage; mais du moins celle dont la prosodie n'assigne pas évidemment à chaque syllabe une quantité bien appréciée, et permet d'en appeler plusieurs indifféremment brèves ou longues: cette langue, disons-nous, a un avantage musical, et c'est un de ceux que l'on ne saurait contester à la langue française.

CHAPITRE IV.

OBSERVATIONS SUR LES POÉSIES DESTINÉES A ÊTRE MISES EN MUSIQUE.

Chez les anciens Grecs, la récitation déclamée de la poésie se rapprochait de la musique plus que dans toutes les langues modernes, et c'est même aux documents recueillis dans les auteurs anciens que nous devons l'invention du récitatif moderne, qui correspond en un sens à ce que les Grecs appelaient *mélopée*.

Ces peuples, modèles éternels et peut-être inimitables de tous les peuples qui les ont suivis, avaient, outre les poëmes épiques et dramatiques, des pièces de poésies spécialement destinées au chant, dans lesquelles les poëtes s'astreignaient à des formes plus rigoureuses et plus symétriques. Dans les pièces qu'ils nommaient *ode*, c'est-à-dire *chant*, chaque syllabe qui entrait dans la composition d'un vers avait sa valeur déterminée d'avance; le poëte ne pouvait en placer une longue ou une brève à son choix; chaque vers devait être, avec tous ceux de la même strophe, en correspondance ou en opposition, et il fallait que chaque strophe fût, pour la mesure, tellement sem-

blable à toutes les suivantes, que le chant qui convenait à l'une pût également convenir à l'autre sans que la prosodie en souffrît la moindre altération. Ainsi le genre de mesure que le poëte avait adopté pour sa première strophe, était le modèle invariable de toutes les autres. Cette exacte concordance de mesure, c'est l'alliance de la poésie avec la musique qui l'exige impérieusement. Car, indépendamment de ce que la symétrie est la base et peut-être le principe unique de tous les arts, l'art musical est plus particulièrement asservi à ses lois. C'est par sa propre essence que la musique est symétrique. Les sons qui la composent sont alternativement longs et brefs, forts et faibles, consonnants et dissonnants. Les musiciens savent très-bien que de quatre notes égales en apparence, la première a une valeur plus sensible que la seconde, la troisième que la quatrième; que tous les temps impairs sont forts, et les temps pairs, plus faibles; que même alors qu'une seule note remplit la mesure, cette alternation de temps existe encore; et ils savent la distinguer dans la durée de cette note, comme le dessinateur habile distingue le nu sous les draperies d'une statue.

Les musiciens n'ignorent pas non plus que les mesures ont entre elles la même alternation, à la vérité un peu moins sensible; que la seconde mesure d'une phrase a plus d'accent que la première, et la quatrième plus que la troisième; ou que, si c'est la première qui porte l'accent, il sera moins marqué dans la seconde, davantage dans la troisième, et que la phrase n'aura que trois mesures : enfin les compositeurs ont remarqué que toutes les fois qu'ils n'ont pas à peindre de ces passions tumultueuses et successives, qui obligent à une sorte de désordre, toutes les fois qu'ils veulent produire un chant régulier, ils sont naturellement portés, même sans le secours de la réflexion, et par le seul sentiment de leur art, à n'employer que des phrases carrées, c'est-à-dire composées d'un nombre égal de mesures, et que ces phrases se correspondent l'une l'autre dans l'ordre le plus constant.

La symétrie étant inhérente à l'art musical, puisque les chants réguliers ne peuvent subsister sans elle, sauf les conceptions que nous avons signalées au chapitre troisième de ce livre, tous les musiciens doivent se soumettre à ces lois. Une conséquence qui se tire tout naturellement de cette obligation c'est qu'il faut que le poëte, qui écrit des vers destinés à la musique, s'asservisse à des règles analogues, et donne d'avance à ses vers cette uniformité de rhythme indispensable au chant, dont ils doivent être revêtus. Ainsi, dans les pièces à strophes ou couplets,

comme le chant, composé sur une seule strophe, doit convenir également à toutes les strophes suivantes, on conçoit facilement que si le rhythme adopté dans la première n'était pas rigoureusement suivi dans les autres, l'une des parties les plus essentielles du chant s'en trouverait insupportablement altérée.

Les odes de nos grands auteurs, depuis l'époque de Malherbe jusqu'aux dernières années du dix-huitième siècle, n'ayant pas été destinées au chant, le poëte paraissait seul dans la carrière, et pouvait la parcourir avec plus de liberté que s'il eût été obligé de régler ses pas sur ceux du musicien, qui a aussi les règles de son art à observer. Semblables alors à deux coursiers attelés à un même char, doivent-ils marcher avec une allure différente! Ce n'est pas assez de mettre dans les vers correspondants de chaque strophe le même nombre de syllabes; si les césures, si les repos ne se rencontrent pas respectivement aux mêmes places, toute prosodie est détruite. C'est ce que des exemples vont bientôt éclaircir.

A l'égard de la division de nos syllabes en longues et en brèves, il n'est pas douteux que notre langue y gagnerait beaucoup du côté de la musique, et que le rhythme deviendrait bien plus sensible si elle pouvait être suivie à la rigueur. Mais ce n'est pas cette division qu'on exige. Tant que le traité d'alliance entre les paroles et la musique ne sera pas bien convenu parmi nous, il suffira que les repos et les césures soient bien sensibles, et placés au même lieu dans les vers correspondants. Du reste, la langue française n'a pas de quantité assez bien déterminée pour que, d'un vers à l'autre, les brèves ne puissent tenir la place des longues, lorsqu'on n'est pas obligé de s'y reposer.

Autorisons par des exemples les lois que doivent s'imposer les poëtes qui se destinent à faire des *odes*, des *hymnes*, des chansons, toute espèce de poésie divisée en couplets égaux, appartenant au même chant.

Le plus haut degré de perfection serait sans doute de placer, dans chaque couplet, les brèves, les longues, les césures et les repos, suivant un ordre absolument semblable, comme dans cet exemple pris au hasard dans Horace (1) :

Jām sătis — tērrīs — nĭvĭs ātquĕ dīrāē
Grāndĭnīs — misīt — pătĕr, ēt rŭbēntĕ
Dēxtĕrā — săcrās — jăcŭlātŭs ārcēs,
Tērrŭĭt — ūrbēm.

(1) Liv. I, od. 2.

Tĕrrŭit — gĕntēs — grăvĕ nē rĕdīrĕt
Sēcŭlūm — Pyrrhāē — nŏvă mōnstră quēstāē,
Omnĕ cūm — Prōtheŭs — pĕcŭs ēgĭt āltōs
Vīsĕrĕ mōntēs, *etc.*

L'ordre dans lequel sont placées les longues et les brèves ne varie pas davantage tout le long de cette ode : mais la langue française n'offre pas, à beaucoup près, les mêmes facilités que la langue latine à cet égard, et ce serait restreindre l'art dans des bornes trop étroites que de l'y obliger.

Métastase est le premier poëte italien qui ait senti les avantages de l'égalité du rhythme pour la musique. Il s'y est conformé avec l'exactitude la plus scrupuleuse dans tous ses morceaux de poésie destinés au chant, et cette idée heureuse fit une telle impression sur tous les esprits, tous les poëtes italiens en sentirent si bien le mérite, que tout à coup, et pour ainsi dire au moment même de sa découverte, elle fut adoptée universellement. En voici un exemple, tiré d'un petit poëme intitulé l'*Estate*, l'Été. C'est une ode descriptive divisée en strophes ou couplets.

1.

1 2 3 1 2 3 4
Or che niega — i doni suoi
1 2 3 1 2 3 4
La stagion — de'fiori amica,
1 2 3 1 2 3 4
Cinta il crin — di bionda spica
1 2 3 1 2 3 4
Volge a noi — l'estate il piè :
1 2 3 1 2 3 4
E già sotto — al raggio ardente
1 2 3 1 2 3 4
Cosi bol = lono l'arene
1 2 3 1 2 3 4
Ch' alla bar = bara Cirene
1 2 3 1 2 3 4
Più cocente — il sol non è

2.

1 2 3 1 2 3 4
Più non hanno — i primi albori
1 2 3 1 2 3 4
Le lor ge = lide ruggiade
1 2 3 1 2 3 4
Più dal ciel — pioggia non cade
1 2 3 1 2 3 4
Che ristori — e l' erba e il fior.

1 2 3 1 2 3 4
Alimento — il fonte il rio
1 2 3 1 2 3 4
Al terren — più non comparte,
1 2 3 1 2 3 4
Che si fende — in ogni parte
1 2 3 1 2 3 4
Per desio — di nuovo amor.

Tous les couplets suivants semblent jetés dans le même moule.

Que tout compositeur, qui saura seulement lire la langue italienne, essaie de faire un chant sur l'une de ces deux strophes, il verra que, sans avoir consulté l'autre, le chant s'y adaptera parfaitement. Il en serait de même de tout le reste du poëme, qui contient quinze couplets. Il n'en est pas un qui ne puisse subir cette épreuve.

Opposons à cette ode de Métastase quelques couplets pris dans les cantates de J. B.-Rousseau.

1 2 3 4 1 2 3 4
Un cœur jaloux — ne fait paraître
1 2 3 1 2 3 45
Que des feux — qui le font haïr ;
1 2 3 1 2 3 4 5
Et pour ê = tre toujours le maître,
1 2 1 2 3 1 2 3
L'amant — doit toujours — obéir.

1 2 1 2 3 1 2 3
L'Amour — ne va point — sans les grâces,
1 2 3 1 2 1 2 3
On n'arra = che point — ses faveurs :
1 2 3 4 1 2 3 4
L'emportement — ni les menaces
1 2 3 1 2 3 1 2
Ne font point — le lien — des cœurs.

On doit sentir déjà la différence. Dans l'ode italienne, le repos, ou la césure, est toujours après la troisième syllabe, et les vers sont constamment divisés de cette manière : 1 2 3— 1 2 3 4, tandis que, dans les couplets français, la césure varie presque à chaque vers, au gré du poëte, et les vers n'ont aucune concordance dans leur division.

N'allons pas plus avant sans bien expliquer ce que nous entendons par *césure* et *repos*.

Dans les vers féminins, on ne compte pas la dernière syllabe, parce qu'elle se perd d'un vers à l'autre, et que l'avant-dernière portant sur le *temps fort*, comme la dernière dans les vers masculins, c'est cette pénultième seule qui détermine la cadence et la longueur du vers. Ainsi,

dans les vers alexandrins on ne compte que douze syllabes, quoique ceux dont la rime est féminine en aient treize. Il en est de même des autres mesures.

Lorsque la voix qui déclame s'appuie dans les vers sur la dernière syllabe d'un mot, c'est ce qu'on appelle une *césure ;* lorsque la syllabe sur laquelle on s'arrête n'est pas la dernière, mais seulement une longue suivie de brèves ou de muettes, et sur laquelle porte l'accent, c'est ce que j'appelle un *simple repos ;* comme dans ces vers italiens :

1 2 3
Cosi bollono, etc.
1 2 3
Le lor gelide, etc.

les syllabes *bol* de *bollono*, et *ge* de *gelide,* sont longues et portent l'accent ; c'est sur elles que la voix s'arrête : les suivantes sont brèves, et font partie du second hémistiche ; la voix ne pourrait s'y reposer non plus que sur l'*e* muet français. Il en est de même des syllabes qui s'élident par la rencontre de deux voyelles, comme *or che niega i doni ;* la syllabe *ga* se confond avec la suivante *i*, comme s'il y avait *or che nieg'i doni*, etc. En français la règle est la même, ainsi dans ce vers

1 2 3 1 2 3 4 5
Et pour *ê*tre toujours le maître,

l'accent est sur la syllabe *ê ;* c'est elle qui constitue le repos. De même

On n'ar*ra*che point ses faveurs,

l'accent est sur la syllabe *ra ;* c'est sur ces syllabes, et jamais sur les suivantes, que tout compositeur mettra le temps fort ; mais, comme elles ne sont pas la dernière d'un mot, je n'appelle pas cela une *césure ;* c'est la distinction que j'établis entre *césure* et *repos*, qui, au surplus, font le même effet pour la musique.

Dans les vers de Rousseau, voici le tableau numérique des césures ou repos dans les deux couplets :

1er couplet.	2e couplet.
4 — 4.	2 — 3 — 3.
3 ———— 5.	3 — 2 — 3.
3 — 3 — 5.	4 — 4
2 — 3 — 3.	3 — 3 — 2.

On voit que dans ces couplets il n'y a aucune identité de rhythme entre le premier vers et le troisième, ni entre le second et le quatrième ; aucune identité non plus entre les

vers correspondants des deux couplets. Supposons cependant que le compositeur ait réussi à produire sur le premier couplet, malgré la différence des coupes, un chant passablement régulier, en pratiquant les temps forts sur les *césures* ou *repos*. Qu'arrivera-t-il? c'est que ce chant ira sur le second couplet nécessairement à contre-sens des *césures* et *repos*, c'est-à-dire que les syllabes qui devraient être sur le temps fort se trouveront sur le temps faible, et *vice versâ*.

Admettons un instant, contre toutes les lois du goût, contre le sentiment intime des oreilles exercées et délicates, que l'on puisse se passer de toute cette symétrie, de cette correspondance entre un vers et l'autre, de cette analogie entre les diverses parties d'un même tout. Consentons à ce que le compositeur sacrifie toutes les convenances qui constituent son art aux caprices, ou plutôt à la négligence et à l'impéritie du poëte : il aura pu changer de rhythme à chaque vers en renonçant à l'unité de motif; mais toujours faudra-t-il convenir que le second couplet doit être coupé comme le premier ; que le même rhythme, les mêmes repos doivent être exactement observés dans les vers qui se correspondent : or, c'est ce qui n'arrivera point dans les pièces de vers destinées à la musique lorsqu'elles ont pour auteur des poëtes qui en ignorent le mécanisme.

Pour rendre ces principes plus sensibles, faisons-en l'application à cet hymne patriotique si connu, que si souvent accompagna la valeur républicaine, et auquel on doit peut-être plus d'une victoire. Analysons l'hymne des Marseillais.

1 2 3 4 1 2 3 4
Allons, enfants — de la patrie,
1 2 3 5 1 2 3 4
Le jour de gloire — est arrivé :
1 2 3 1 2 3 4 5
Contre nous — de la tyrannie
1 2 3 1 2 1 2 3
L'étendard — sanglant — est levé.
1 2 3 4 1 2 3 4
Entendez-vous — dans nos campagnes
1 2 1 2 3 1 2 3
Mugir — ces féro = ces soldats !
1 2 1 2 3 4 5 6
Ils vien = nent jusque dans nos bras
1 2 3 1 2 1 2 3 4
Égorger — vos fils — vos compagnes.
1 2 1 2 3 4 1 2 1 2 3 4
Aux ar = mes, citoyens, — formez — vos bataillons ;
1 2 1 2 3 4 1 2 1 2 3 4
Marchez, — qu'un sang impur — abreu = ve nos sillons.

Cette première strophe, considérée seulement du côté musical, serait plus parfaite sans doute si le même rhythme y était partout conservé; cependant elle est assez régulière; on y trouve au moins beaucoup de correspondance, surtout entre les vers que le chant a mis ensemble en opposition; d'où il résulte une symétrie suffisante. Le second vers est coupé comme le premier; le quatrième comme le troisième; le cinquième reprend le rhythme du premier, le sixième en offre un autre; mais aussi le compositeur a-t-il eu soin de le distinguer par une expression particulière: ce changement de motif et de modulation fait un bon effet, au moins dans cette strophe; et ce vers d'ailleurs n'est pas isolé; le septième, s'il n'y correspond pas entièrement, en imite au moins la première césure: et le huitième reprend le rhythme des troisième et quatrième. Quant aux deux derniers, divisés en césures de deux et de quatre syllabes, ils se correspondent parfaitement entre eux. D'ailleurs, comme ils forment refrain, qu'ils n'ont pas besoin d'analogues dans les vers suivants, puisqu'ils y reparaissent eux-mêmes, le poëte était le maître de les couper comme il voulait.

Mais que deviendront les couplets suivants si on les soumet à la même analyse?

1 2 3 4 1 2
Que veut cet*te* — hor*de* — barbare.

Les *e* muets des mots *cette* et *horde*, reposant sur des temps forts, ne sont pas supportables.

1 2 3 4
De traitres *de* — rois conjurés

ne l'est guère davantage.

Le quatrième,

Ces fers *dès* — longtemps, etc.

est d'autant moins admissible, que le compositeur a extrêmement marqué le rhythme du vers qui lui correspond dans la première strophe, où les deux premières syllabes sont brèves, au lieu que les syllabes *ces fers* sont essentiellement longues, surtout la dernière; et ce qui est pis, c'est que dans le chant ces deux brèves vont se reposer sur la longue du temps fort: qu'ainsi ce rhythme 1 2 3 est absolument indivisible, et cependant l'hémistiche du vers n'est que de deux syllabes, *ces fers*, séparées même de ce qui suit par une virgule.

Peut-on souffrir aussi le sixième vers, celui où nous avons vu que le musicien a adopté un rhythme nouveau,

pour lui donner une expression particulière? Le chant étant ainsi divisé **1 2 — 1 2 3 — 1 2 3**, divise de même le vers,

1 2 1 2 3 1 2 3
Quels trans — ports il doit — exciter!

J'ajoute que cette expression particulière, cette modulation subite qui fait si bien sur le mot *mugir* dans le premier couplet, est entièrement perdue dans celui-ci; et c'est un avertissement à donner aux compositeurs, de s'attacher, dans les morceaux en plusieurs couplets, à offrir une expression générale, assez vague pour convenir à toutes les strophes indifféremment, plutôt que d'exprimer avec soin les idées du couplet qui doit servir de modèle, car non-seulement le poëte peut donner à chacune de ces strophes un caractère différent, mais il doit même chercher cette variété pour n'être pas monotone, et si le musicien a exprimé avec trop de précision l'un des couplets, son expression sera nécessairement opposée, ou même contradictoire, avec les autres. Il doit encore moins hasarder l'expression particulière d'un vers, d'un hémistiche, qui souvent ferait un contre-sens dans les autres couplets, à moins qu'il n'en convienne avec le poëte, et que celui-ci n'ait l'attention de placer toujours un vers du même caractère à l'endroit correspondant.

Les troisième, quatrième et cinquième vers du troisième couplet offrent les mêmes fautes :

1 2 3 1 2
Quoi ces *pha* = langes mercenaires
1 2 3 1 2
Terrasse = raient *nos* fiers guerriers!
1 2 3 4
Grand Dieu par *des* — mains enchaînées

Le quatrième couplet est plus passable, et le chanteur peut plus aisément y faire disparaître les fautes de la prosodie.

Voici celles qu'on remarque dans le cinquième :

1 2 3 4
Français en *guer* = riers magnanimes
1 2 3 4
Portez ou *re* = TENEZ vos coups.

La syllabe *te* du mot *retenez*, fait un effet d'autant plus mauvais, que le compositeur a placé là une note syncopée,

qui ne peut convenir qu'à la dernière syllabe d'un mot, ou au moins à une syllabe essentiellement longue (1).

Malgré les fautes qui viennent d'être relevées, cet hymne est encore un des mieux faits pour la musique. La chaleur des sentiments patriotiques qu'il exprime, le caractère en même temps sensible et guerrier qu'on trouve dans le chant, cette heureuse opposition d'idées pathétiques et militaires, tout a dû concourir au succès universel de ce morceau, sans qu'il ait pu être affaibli par des irrégularités insensibles pour des oreilles qui n'avaient pas l'habitude du mieux. Il appartient aux poëtes de notre époque de continuer les efforts faits avant eux pour consacrer l'alliance de la poésie et de la musique, et de chercher la perfection dont cette alliance est susceptible. Plusieurs sont en état d'y atteindre : ils le pourront dès qu'ils le voudront, et ils le voudront dès qu'ils en auront senti la nécessité. La contrainte qu'on leur propose n'est pas très-pénible; il s'agit seulement de suivre dans tous les vers d'un même morceau le rhythme adopté pour le premier; il suffit même d'établir dans chaque couplet des repos aux mêmes endroits. Les poëtes ont bien l'habitude de césurer également les vers de douze et de dix syllabes : cette gêne est fort sensible, car ils sont obligés à des césures rigoureuses, qui doivent porter sur la dernière syllabe d'un mot où le sens soit suspendu. La musique n'est pas si exigeante; il lui suffit d'un simple repos sur une syllabe longue qui soit la dernière, la pénultième, ou même la première d'un mot, pourvu qu'elle soit suivie d'une brève ou muette. Il faut aussi, et c'est une règle indispensable, que de deux en deux vers, si le couplet est de quatre vers, ou de trois en trois s'il est de six, il y ait pour le sens un repos plus ou moins marqué; il faut surtout éviter avec soin les enjambements, les anticipations, et même les inversions qui ne seraient pas très-naturelles. Est-il donc si difficile d'assujettir les vers de sept et de huit syllabes à une contrainte aussi légère, lorsque pour les vers de douze et de dix on se soumet à des lois si rigoureuses! Et quand ce serait une peine de plus pour le poëte, croit-on que l'art n'y gagnerait rien! Qu'on ne dise pas que les idées s'affaibliraient par cette difficulté nouvelle à les exprimer : ne sait-on pas au contraire que plus un poëte est obligé de travailler ses vers, et plus il les perfectionne! que l'ennemi le plus redoutable est, dans le poëte, une malheureuse facilité!

---

(1) Cette règle n'est pas absolue, car la syllabe brève ou muette syncopée porte sur un temps faible de la mesure.

Pour faire mieux sentir aux poëtes lyriques ce qu'exigent d'eux les musiciens instruits, et qui ont le sentiment intime de leur art (malheur à ceux qu'un faux esprit de système rendrait indifférents sur les avantages du rhythme!) citons quelques exemples où sont mis en usage les principes qui viennent d'être posés. Ils ne seront pas nombreux; car cette question, qui depuis longtemps n'en est plus une pour les nations chez qui la musique est cultivée, est encore toute nouvelle en France, et beaucoup de poëtes pourront l'entendre pour la première fois.

Marmontel mérite à tous égard d'être cité en première ligne. Sans entrer dans l'examen de son talent pour la poésie, on peut dire que nul n'a mieux coupé les vers pour la musique. Dans ses premiers ouvrages lyriques, il n'avait pas encore senti les avantages de la césure et de l'égalité du rhythme, mais il avait du moins employé celui du mètre, et avec lui le compositeur n'était pas obligé de relâcher ou de resserrer son chant pour produire des phrases égales et symétriques avec des vers libres et inégaux.

Il sentit bientôt le mérite musical des divisions périodiques, et fit quadrer ensemble le rhythme des vers correspondants. Tel est cet air de *Zémire* et *Azor* :

1 2 3 1 2 1 2 3
Le malheur — me rend — intrépide.
1 2 3 4 1 2 3 4
J'ai tout perdu — je ne crains rien.
1 2 3 1 2 1 2 3
Et pourquoi — serais = je timide!
1 2 3 4 1 2 3 4
Pour moi la vie—est-elle un bien:
1 2 3 4 1 2 3 4
Je suis tombé — de l'opulence
1 2 3 4 1 2 3
Dans la misère — et dans l'oubli.
1 2 3 1 2 3 4
Un vaisseau — ma seule espérance,
1 2 3 1 2 1 2 3
Dans les flots — est en = seveli.

On voit que le troisième vers correspond au premier, le second au quatrième, et que les suivants, de deux en deux, s'accordent avec les deux rhythmes des premiers.

Il est allé plus loin dans le même ouvrage, et dans ceux qui l'ont suivi; témoin cet air si bien césuré, quoique les vers ne soient que de cinq syllabes :

1 2 3 1 2
Du moment — qu'on aime . . . . .

1 2 3 1 2
On devient — si doux !
1 2 3 1 2
Et je suis — moi-même
1 2 3 1 2
Plus tremblant — que vous.

Dans la seconde partie, voulant que l'air changeât de caractère sans changer de mouvement, il n'a fait que déplacer la césure.

1 2 1 2 3
Eh quoi — vous craignez
1 2 1 2 3
L'escla = ve timide
1 2 1 2 3
Sur qui — vous régnez !
1 2 1 2 3
N'ayez — plus de peur,
1 2 1 2 3
La haine — homicide
1 2 1 2 3
Est loin — de mon cœur.

Que l'on consulte encore ce duo de la même pièce :

Le temps est beau. — J'en suis bien aise.

et les compositeurs qui auront le sentiment de leur art conviendront que le chant est à moitié trouvé quand on a des vers coupés ainsi.

Je citerai encore, du même poëte, un morceau de *Démophon*, d'une plus grande étendue, et d'autant plus remarquable, que la quantité y est observée presque avec autant de régularité qu'on aurait pu le faire dans une langue rhythmique.

1 2 3 4 1 2 3 4
Faut-il — enfin — que je — déclare
1 2 3 4 1 2 3 4
La douce — erreur — qui m'a — séduit ?
1 2 3 4 1 2 3 4
Et comme — un fol — espoir — égare
1 2 3 4 1 2 3 4
L'amour — crédu = le qui — le suit !
1 2 3 4 1 2 3 4
Il me — semblait — dans le — silence
1 2 3 4 1 2 3 4
Que nos — deux â = mes s'en = tendaient ;
1 2 3 4 1 2 3 4
Que nos — soupirs — d'intel = ligence
1 2 3 4 1 2 3 4
Sans notre — aveu — se ré = pondaient.

1 2 3 4 1 2 3 4
Dans vos — regards — je croyais lire
1 2 3 4 1 2 3 4
J'y croyais voir — une langueur,
1 2 3 4 1 2 3 4
Une langueur — qui semblait dire
1 2 3 4 1 2 3 4
Je plains les pei = nes de ton cœur.

Non-seulement chaque vers est coupé en deux hémistiches égaux, mais les deux premières syllabes de chacun sont presque partout deux brèves se reposant sur une longue, ce qui semble diviser ces vers de huit en quatre parties égales.

On aurait tort de disputer sur la qualité de brève que je donne à ces premières syllabes. Toute syllabe peut passer pour brève lorsqu'elle est suivie d'une longue sur laquelle on peut établir un repos. C'est là tout ce que la musique demande, et tout ce que la langue française peut lui offrir.

Voici un exemple plus parfait encore dans des vers de six syllabes :

Ciel ! où vais-je ? — Ah ! mon père,
Il faut donc — tout quitter ?
Quelle rive — étrangère
Allez-vous — habiter !
(Osons lui — révéler
Ce terri = ble mystère).
Ah ! mon pè = re, mon père !
(Je ne puis — lui parler).

J'observe que l'emploi de la césure n'est pas aussi nécessaire dans les vers de six syllabes que dans ceux de sept et de huit; et en général cette nécessité s'accroît en raison de la longueur des vers. Dans ceux de neuf, par exemple, mètre si heureusement employé par les Italiens, dont nous n'avons en français que quelques faibles imitations, et qui, en lui-même, a tant d'expression par la rapidité de sa cadence, dans le vers de neuf, dis-je, il faut deux césures, deux divisions. J'aimerais à citer encore *Métastase*, qui joint à l'uniformité des césures la quantité rhythmique des syllabes, et je rapporterais ce morceau si connu et si régulier ;

Se mai sen = ti spirar = ti sul volto
Lieve fia = to che len = to s'aggiri, etc.

Mais, en faveur de ceux qui ne sont pas familiers avec la langue italienne, on se bornera à une citation française. Les vers qui la composent ne sont pas un modèle de

poésie, mais ils sont parodiés sur les vers italiens de telle manière, que la musique n'a rien à perdre de son charme. Ils sont tirés de la traduction faite par Framery, d'un opéra dont la musique était de la fin du siècle dernier.

Le ciel sait — que toujours — j'ai dit non,
Mais la loi — le voulait — tout de bon.
Il fallait — faire un choix — sans façon.
Ou quitter — à l'instant — ce canton.
Par des mons = tres, d'affreu = ses baleines
Je t'ai cru — dévoré — sur ma foi.
Aussitôt — tout mon sang — dans mes veines,
Et s'arrê = te et se gla = ce d'effroi.
Mais bientôt — dans le fond — de mon âme
Cette gla = ce devient — une flamme.
Oui, Fontal = be me prend — pour sa femme.
Il m'attend. — Adieu donc — laisse-moi.

En considérant ces vers comme une suite d'anapestes purs (deux brèves et une longue), on y trouverait sans doute beaucoup de fautes; mais il suffit, pour la musique, qu'ils présentent des repos de trois en trois, et c'est ce qui s'y rencontre exactement.

Nous avons dit que les vers qui n'avaient pas plus de six syllabes n'éxigeaient pas aussi impérieusement que les autres le repos ou césure; mais cela ne doit s'entendre qne dans le cas où le compositeur comprend le vers entier dans chacun de ses membres de phrase, alors ils n'ont pas ordinairement besoin de repos. Dans les morceaux lents, où le musicien emploie un chant large, il aime à ne pas précipiter ses notes; il veut même, dans chacun de ces petits vers, une syllabe sur laquelle il puisse se reposer. Il désirera donc, s'il a l'oreille symétrique, que ce repos se trouve toujours à la même place.

Ce ne sont point des odes, si l'on veut, ce ne sont point des strophes à la manière de nos lyriques qu'on demande aux poëtes qui unissent leur talent à celui d'un musicien, ce sont des vers disposés symétriquement, auxquels le retour périodique de mêmes coupes donne l'uniformité nécessaire au musicien pour exprimer ses pensées sans embarras et avec une clarté qui les rende accessibles à tous; ce sont des couplets dont la succession puisse appartenir au même chant sans blesser la prosodie; et l'art de faire des couplets n'est pas assez connu.

Le talent du musicien consiste à trouver un motif heureux, une idée unique, dont tout le reste du morceau n'est que le développement. Ce motif, pour être distingué par les auditeurs, pour pénétrer dans leur âme et y produire tout son effet, a besoin d'être rappelé plusieurs fois à leur

oreille; et c'est ce retour qui distingue le plus particulièrement l'art musical. Ce qui serait un défaut en poésie, en peinture, est en musique la principale beauté.

Dans un morceau d'une certaine étendue, il est presque impossible que le musicien n'arrive pas à trouver quelque vers correspondant à celui sur lequel il a établi son motif, et qui lui serve à le rappeler, à moins que les vers ne soient faits avec cette impéritie musicale trop commune aux poëtes français. Mais il importe que ce vers se rencontre le plus tôt possible; s'il se fait longtemps attendre, la gêne que le musicien éprouve altère sa création première: c'est ce qui se remarque surtout dans des couplets resserrés en un cadre étroit, où les répétitions ne sont presque jamais permises; pour que le motif reparaisse convenablement, il faut que le vers sur lequel il s'est assis trouve des analogues: c'est surtout au refrain que le musicien aime à le rencontrer. Le refrain qui doit contenir la pensée la plus saillante du poëte est presque toujours ce qui occupe le compositeur dès le commencement du morceau; c'est le but auquel il tend dans sa courte carrière; il est tout simple qu'il y ait appliqué son motif, et il faut bien que le poëte lui fournisse les moyens de l'y faire reparaître. S'il n'est pas assez ami des formes musicales pour avoir adopté un rhythme égal dans tous les vers de son couplet, il doit au moins s'imposer cette obligation pour les vers du refrain et ceux du commencement où le motif est exprimé, ou de l'un desquels il est régulièrement déduit.

Cette loi est de rigueur pour tout ce qui est couplet et se termine en refrain. Elle s'applique tant aux pièces d'un style noble qu'à celles dont ses formes sont moins relevées; elle s'applique à toute la poésie dramatico-lyrique, soit tragique, soit comique, soit de demi-caractère, aussi bien qu'à ces vaudevilles agréables et malins, dont la nation française possède le secret, et pour lesquels elle a toujours montré plus de talent qu'aucune autre nation de l'Europe.

Au reste, ce n'est que par sentiment qu'on peut faire adopter des règles de ce genre. On ne persuade rien par le raisonnement à quiconque manque de sensibilité. Le talent lui-même, effrayé des nouvelles lois qu'on veut lui imposer, et qu'il croit bien plus sévères qu'elles ne le sont en effet, craint souvent qu'elles ne resserrent son art dans des bornes trop étroites, qu'elles n'ôtent à la poésie ce mérite de la variété dont il s'est peut-être exagéré l'idée. Mais qu'il s'élève un homme de génie qui joigne la verve poétique au sentiment de l'art auquel il veut allier ses vers; qu'il essaie un instant de s'imposer cette légère contrainte,

il verra bientôt que la difficulté prétendue n'est qu'un fantôme facile à dissiper; que des obstacles même il saura faire jaillir des beautés inconnues; que, s'il perd quelques-uns de ses avantages, ils seront amplement compensés par ceux qui naîtront pour lui-même et pour le compositeur. Fier d'une telle expérience, couronnée de succès, il achèvera parmi nous la révolution que Métastase a faite en Italie dans la poésie lyrico-dramatique. Son nom, au lieu d'être confondu avec ceux des bons poëtes lyriques, se trouvera placé à leur tête; c'est lui qui leur ouvrira les portes du temple de l'immortalité. Déjà les compositeurs, pénétrés du sentiment de leur art et de celui de la poésie, ont senti l'avantage musical d'une versification ainsi coupée, ils n'en veulent plus d'autre, et quand leurs sages exigences l'auront emporté sur la routine, la paresse et l'incapacité de certains poëtes, la poésie lyrique aura fait un grand pas vers la perfection.

Si certains musiciens, concevant leur art d'une autre manière, sont insensibles à la régularité des formes, et ne cherchent des effets que dans la symphonie, s'ils se sont accoutumés à lui sacrifier la partie vocale, ils pourront rejeter les lois d'une symétrie qui leur paraîtra froide et monotone, ils croiront leur génie plus à l'aise dans le désordre d'une versification coupée au hasard; ils ne seront aucunement blessés par les fautes de prosodie que ce désordre entraîne nécessairement d'un vers, d'une phrase, d'un couplet à l'autre. Laissons-les faire, il serait fâcheux de les troubler dans la bonne opinion qu'ils ont d'eux-mêmes, et il pourra leur arriver encore quelquefois de réussir, mais une époque viendra où les oreilles françaises ne voudront plus entendre à la scène des ouvrages qui n'auront pas les qualités, que peut seule donner une sage distribution des vers et des strophes destinés à la musique, d'où naît l'expression noble ou gracieuse des sentiments de l'âme.

DEUXIÈME SECTION.

UNION INTELLECTUELLE DE LA MUSIQUE ET DE LA PENSÉE, OU MÉTAPHYSIQUE MUSICALE.

§ I. *Comment on considère le son musical ; supériorité de la mélodie sur l'harmonie.*

En lisant les remarques générales sur la composition que nous avons placées en tête du livre second de ce *Manuel*, on a pu reconnaître diverses vérités dont l'application va bientôt être faite dans les développements qui suivront. Nous avons alors examiné les principales définitions de la musique proposées jusqu'à ce jour, et nous avons expliqué par quels motifs elles nous semblaient peu satisfaisantes : nous nous sommes finalement arrêtés à celle qui désigne la musique, comme étant un *assemblage significatif et expressif de sons.*

Un son musical, qui n'est ni suivi, ni précédé, ni accompagné d'aucun autre, ne possède par lui-même aucun agrément ; extrêmement vague, il satisfait l'oreille qui en fait mentalement la comparaison avec d'autres sons; c'est dans ce sens que l'on peut être flatté du son d'une cloche, et, dans ce cas même, l'on pourrait dire que l'harmonie vient donner de l'intérêt à un son qui sans elle n'en aurait point, car toute oreille délicate, peut remarquer que la percussion du batal d'une cloche un peu forte produit, non pas un son unique, mais un ton quelconque accompagné de sa quinte, de son octave, de sa douzième, de sa dix-septième, etc.

Lorsqu'en parlant d'un instrument ou d'une voix, l'on dit que le son en est beau, il est évident que l'on entend parler de la somme des sons qu'elle peut produire; on dit dans le même sens, que tel chanteur a de beaux sons dans le grave, dans le médium, etc. Toutes ces manières de s'exprimer, ne signifient pas que l'on se contentât d'entendre sans cesse répéter un seul de ces sons dont on admire la beauté, elles indiquent seulement que l'on prévoit l'effet

que ce son ou ces sons peuvent produire en mélodie ou en harmonie.

Il n'y a donc pas lieu de s'arrêter ici à examiner la musique dans son premier élément, cet examen est du domaine de la physique, et nous en traiterons dans notre neuvième livre, en ce qui peut intéresser l'art musical.

Nous avons quant à présent à considérer, non le son en lui-même, mais des successions de sons, c'est-à-dire de la *mélodie* et des assemblages de sons, autrement de l'*harmonie*. La première est infiniment plus essentielle que l'autre, elle est seule véritablement constitutive de la musique, qui, si elle manque de cette première nécessité, n'est au fond et avec tout le secours que peut lui apporter l'harmonie, qu'un bruit agréable qui ne parle à l'âme que s'il se rapproche de quelque effet de la nature, tel que le murmure d'un ruisseau, le sifflement des vents, les échos, etc.

La supériorité de la mélodie n'est pas difficile à démontrer. Qu'on exécute la basse d'un air et tous ses accords, sans indiquer quel est en le chant; ensuite que l'on chante l'air, et le dépouillant de toutes ses parties harmoniques, des deux parts on le verra nu. Si l'on compare ensuite l'un avec l'autre, on sentira que les accords dénués de chant sont bien peu pour l'oreille et que le chant, même sans accords, peut encore le satisfaire. Le chant est donc proprement toute l'essence de l'art, l'harmonie n'en est que le complément. Ajoutons que le chant ou la mélodie existe pour les peuples les plus barbares, pour les individus les plus grossiers, et que l'harmonie est le secret des seuls initiés.

Remarquons, avant d'aller plus loin, que par chant ou mélodie, nous n'entendons pas seulement les pièces de chant, proprement dit, qui ne sont destinées qu'à faire briller les voix : nous y comprenons toute pièce vocale ou instrumentale, dans laquelle le compositeur a eu un but autre que celui de chercher à produire des suites d'accords, sans attacher aucun sens particulier à telle ou telle des parties qui entre dans leur formation.

§ II. *La musique est dans la nature.*

L'idée si féconde d'Aristote qui fait tous les arts enfants de la nature, et les représente consacrant les facultés qu'ils ont reçues d'elle à retracer son immortelle image est tout à la fois l'une des plus justes et des plus poétiques de l'antiquité. Néanmoins elle doit naturellement perdre ou acquérir quelques degrés de justesse, suivant qu'elle s'applique à tel art ou bien à tel autre.

L'élément de la musique avec ses diverses modifications, existe incontestablement dans la nature. Le son a pu exister même avant d'être proféré par l'homme et les animaux, et c'est dans ce sens que plusieurs auteurs anciens donnent pour origine à la musique, le son produit par le souffle des vents sur les roseaux. Pour nous, qui sommes convaincus que l'homme a chanté aussitôt qu'il a parlé, nous n'avons pas à nous arrêter à cette opinion; mais nous devons rappeler en passant, qu'un très-grand nombre d'animaux possèdent un instinct musical qui les rend extrêmement sensibles à la mélodie; on peut s'en assurer en lisant ce que Plutarque chez les anciens, et Buffon chez les modernes ont écrit à ce sujet. Et d'ailleurs, chacun a pu remarquer l'effet des cors et des trompettes sur les chiens et les chevaux: on a pu s'assurer aussi de la capacité musicale de plusieurs oiseaux, qui apprennent et retiennent des airs d'une certaine étendue; enfin, la sensibilité de l'araignée, qu'une mélodie tendre et mélancolique fait descendre tout à coup de son atelier est un fait tant de fois observé, qu'il ne peut plus être révoqué en doute et qu'il est même inutile après en avoir parlé de dire que l'on en a fait soi-même l'expérience.

Si des animaux l'on passe à l'homme, on trouvera que la musique est de tous les lieux, de tous les temps et de tous les âges. L'enfant au maillot se calme aux chants grossiers de sa nourrice. J'ai vu des enfants extrêmement susceptibles d'impressions musicales changer de contenance et montrer tout à coup une physionomie triste et joyeuse selon l'impression de l'air que l'on exécutait près d'eux.

Tous les peuples sauvages ont une musique quelconque, et si les chants que l'on nous donne comme étant les leurs ne répondent pas à l'idée que nous nous en faisons, c'est fort souvent que les voyageurs nous les rendent mal, et que d'ailleurs nous ne saurions les comprendre, sans l'expression que ces peuples savent leur imprimer.

Le chant n'est au fond qu'un discours fortement accentué et rendu par un personnage d'une profonde sensibilité, à qui la parole ordinaire est insuffisante pour peindre les mouvements de son âme. Sans doute il va quelquefois au delà du but et sa marche cadencée, ses périodes arrondies, ses suspensions gracieuses, lui donnent une allure toute différente de celle du discours : cela vient de ce que, pour nous servir des expressions même d'un auteur célèbre du siècle dernier : « Tous les arts font une espèce de pacte avec l'âme et les sens qu'ils affectent : ce pacte consiste à demander des licences et à promettre des plaisirs qu'ils ne donneraient pas sans ces licences heureuses..... Cela sans doute altère

la vérité de l'imitation, mais augmente en même temps sa beauté, et donne à la copie un charme que la nature a refusé à l'original (1) ».

La musique, en effet, n'est pas seulement un art d'imitation comme la peinture et la sculpture; elle est pour l'ouïe, ce que sont pour chacun de nos sens les objets qui les affectent agréablement. Pourquoi donc ne voudrait-on pas que l'oreille eût, ainsi que la vue et l'odorat, ses jouissances immédiates, ses sensations voluptueuses?

§ III. *Influence de l'esprit sur le sentiment musical.*

La musique agit donc immédiatement sur nos sens; mais, l'esprit humain, intelligence prompte, active, curieuse réfléchissante s'immisce au plaisir des sens: il ne peut en être le spectateur oisif et indifférent. Quelle part peut-il prendre à des sons qui n'ayant par eux-mêmes aucune signification déterminée, n'offrent jamais d'idées nettes et précises? Il y cherche des rapports, des analogies avec divers effets de la nature qui souvent ne sont entrés pour rien dans le travail du compositeur. Qu'arrive-t-il? Chez les nations dont l'intelligence est perfectionnée, la musique, jalouse en quelque sorte d'obtenir le suffrage de l'esprit, s'efforce de lui présenter ces rapports, ces analogies qui lui plaisent; elle devient imitatrice autant qu'il est en elle et par l'exprès commandement de l'esprit qui, l'attirant plus loin que sa fin directe, celle de satisfaire les sens, lui propose l'imitation pour fin secondaire. Mais l'esprit, qui de son côté juge de la faiblesse des moyens que la musique emploie pour parvenir à l'imitation, ne peut pas être trop difficile sur ce point. Les moindres analogies, les plus légers rapports lui suffisent. Il lui tient compte des efforts qu'elle fait pour lui plaire, et se contente de la part qui lui est assignée dans ces plaisirs qui semblaient faits uniquement pour l'oreille.

§ IV. *Avantage précieux de la musique; sa faiblesse dans l'imitation des phénomènes naturels.*

Un des plus précieux privilèges de la musique est d'enchaîner l'une à l'autre les sensations qu'elle nous cause, de manière qu'elles s'appartiennent et se modifient. Les sensations qui affectent la vue, l'odorat, le toucher, ne sauraient se lier entre elles et celle qui cesse n'influe pas sur celle qui lui succède; mais en musique le ton qu'on n'entend plus

(1) L'abbé Morellet.

se lie par le souvenir avec ceux qui le suivent, ils font corps ensemble, sont les parties d'un même tout, et pour dénaturer la phrase qu'on entend, il ne faudrait quelquefois que la détacher de celle qui précède.

La musique ne représente les phénomènes de la nature que d'une manière excessivement imparfaite. Qu'est-ce qu'une symphonie où le compositeur a voulu exprimer le tonnerre, à côté du tonnerre lui-même ? Quoi de plus ridicule que toutes ces fusées, que tous ces *crescendo* qui exprimeraient aussi bien des choses fort différentes ? Qu'est-ce qu'une tempête, qu'un orage imité par la musique ? Au fond c'est moins que rien : mais comme l'esprit a fait d'avance la part de ce que peut la musique, et qu'il n'exige du compositeur rien au delà de ce qui est possible, il demeure content si l'ensemble lui a présenté une idée générale convenablement adaptée aux formes ordinaires du discours musical.

§ V. *Comment la musique exprime les passions.*

Lorsque nous avons dit précédemment, que la musique était un langage plus fortement accentué que le langage ordinaire, nous n'avons pas voulu faire entendre que la puissance de cet art consistât à imiter le cri inarticulé des passions : sans doute ce cri peut se produire çà et là dans un air, mais il n'est là qu'un accident, il ne saurait en être le fond, la base et l'essence.

Plusieurs de nos passions n'ont pas de cri qui leur soit propre : la musique cependant trouve moyen de les exprimer au moyen de diverses combinaisons qu'elle tient à sa disposition : au moyen des instruments, par exemple, qui, incapables d'ailleurs de rendre les cris de la voix humaine, n'en sont pas moins les interprètes éloquents de l'énergie et de l'expression de la musique.

L'art trouve dans l'emploi tout mécanique de certains mouvements, et de certaines tournures des moyens d'exprimer les passions qui peuvent exister, sans se manifester par des éclats irréguliers; en unissant à ces moyens mécaniques les ressources de l'imagination, en se plaçant le plus possible dans la situation que l'on se propose de peindre et en s'identifiant avec elle, un compositeur pourra créer des chants merveilleusement empreints de gaieté ou de mélancolie, et quand il aura plus tard le secours d'un habile exécutant, dont le mérite saura ajouter aux productions du génie et en compléter la pensée, ces sentiments inscrits dans les périodes musicales se communiqueront rapidement à l'âme des auditeurs.

§ VI. *Des moyens naturels qu'emploie la musique pour l'expression des passions.*

Les moyens naturels dont la musique peut disposer pour exprimer en général les passions sont fort limités, mais leur emploi ne se refuse jamais à l'effet désiré, et donne à un morceau quelconque une teinte qui ne saurait disparaître :

Il est de la nature des sons légers et sautillants de donner à un morceau un caractère de gaieté.

Il est de la nature des sons traînés de porter un caractère de tristesse.

L'impression produite par le mode mineur est plus douce.

Celle que produit le mode majeur est plus forte, plus déterminée.

Les mouvements lents sont en général tristes.

Les mouvements vifs sont en général joyeux.

Dans les airs tendres et mélancoliques on lie habituellement les sons entre eux.

On les détache dans les airs gais et dans ceux qui respirent l'ardeur et la fierté.

Tels sont à peu près les moyens naturels que la musique emploie, et à l'aide desquels elle produit sur nous des sensations. Le compositeur, homme de génie, qui a senti tous ces effets, et qui les applique convenablement aux paroles et aux situations, est un musicien expressif.

Notez toutefois que le compositeur ne s'astreint pas à prolonger trop longtemps l'usage uniforme de tel ou tel de ces moyens : il en résulterait parfois une succession monotone et endormante qui produirait sur nous l'effet d'une lecture continuée longtemps sur le même ton. On mélange habilement les moyens ; on s'écarte même accidentellement de la véritable expression pour aider à un bon résultat musical, et si quelqu'un venait à se plaindre de ces écarts, il ferait preuve de peu de science et de peu de goût, il se plaindrait de ce qui précisément fait le charme de tous les meilleurs juges, il réprouverait cette heureuse variété qui, sans altérer la couleur générale d'un morceau, lui donne un intérêt toujours croissant, et fournit au musicien l'occasion de développer les ressources d'une imagination riche et féconde.

§ VII. *Le musique langue universelle.*

La nature fait participer les êtres animés au plaisir de la mélodie, pour ainsi dire comme au bienfait de la lumière.

C'est ce qui fait que la musique peut être considérée comme une langue universelle, dont les principes et les effets ne sont pas fondés sur quelques conventions particulières, mais émanent directement de l'organisation humaine et de celle de plusieurs animaux.

C'est au fond, par les mêmes moyens, que se forment toutes les mélodies possibles, et la similitude de ces moyens résulte des rapports vrais et naturels entre les sons. Cette analogie, qui détermine la succession mélodique des sons, n'est pas une de ces vérités conventionnelles que la fantaisie de l'homme altère et dérange à sa guise ; c'est pour cela que la mélodie doit avoir partout le même fond, la même base.

Un avantage très-notable de la musique sur la poésie et l'éloquence, c'est qu'elle se fait entendre des hommes les plus grossiers, et ne parle pas moins à ces intelligences inhabiles qu'aux personnes les plus éclairées. L'homme qui ne comprend rien à la plus belle tirade de vers, parce que les idées qui s'y trouvent développées sont tout à fait en dehors de ses habitudes, s'émeut, s'attendrit, et demeure sous le charme d'une musique agréable et expressive.

§ VIII *Usage que nous fesons de la musique ; ce qu'elle exprime le mieux.*

Nous ne nous contentons pas d'appeler la musique à notre aide pour augmenter la solennité, l'appareil, la gaieté de nos fêtes publiques ou particulières, dans lesquelles cet art joue toujours l'un des premiers rôles. Il arrive fort souvent que, machinalement et par instinct, l'homme recourt à ce langage du chant dont il possède la faculté naturelle ; ceci arrive surtout lorsqu'il est dans un état de calme, de bonheur, ou du moins d'une agitation si douce, que cet état a de quoi lui plaire. L'artisan dans son atelier, libre de soins qui l'attristent, appelle le chant à l'aide de ses travaux, et par sa mélodie grossière il s'en facilite l'exercice.

Dans une situation d'attendrissement qui n'est pas ici un état douloureux de l'âme, mais une circonstance où l'on sent le besoin de manifester le sentiment que l'on a de son bonheur, on se sent encore porté vers la mélodie.

Un caractère de musique tout gracieux, dans lequel aucune passion n'éclate, est applicable au calme de l'âme, et par extension aux sentiments mitigés.

Le caractère de gaieté imprimé à la musique est celui qui se détermine le plus facilement, c'est le moins équivoque, celui auquel il est presque impossible de se méprendre ; ce caractère est en général celui auquel la multitude est le plus sensible. L'homme qui aime le moins la musique ne se dé-

fend pas de l'impression d'un air qui égaie; il se lasserait bien vite, en France surtout, d'une musique lente et sérieuse. Souvent le musicien appelle à son secours un bruit régularisé par les préceptes de l'harmonie, et qui ajoute à l'expression mélodique de la partie principale, et distrait assez l'esprit des auditeurs pour leur faire oublier les passages où l'expression mélodique est faible, ou nulle lorsqu'il est question derendre certains mouvements impétueux de l'âme. Toute mélodie forte et bien conçue, exécutée à grand bruit, excite une admiration vague, une sensation indéterminée : elle met du trouble dans nos sens. L'esprit travaille sur cette sensation, et trouve dans le tumulte des sons un rapport suffisant avec le tumulte des idées ; il observe que la colère précipite le mouvement du sang, et fait battre le pouls à coups redoublés, et reconnaît qu'il en est alors de même de la mesure (qui est le pouls de la musique), et qui, dans ce cas, précipite ses pulsations, et renforce ses secousses. Enfin, comme l'agitation de l'âme porte à faire jaillir la voix par éclats, le soin que le compositeur a eu de saccader et de couper çà et là le chant principal, vient encore ici en aide à l'esprit pour comprendre comment la musique peut enrichir la poésie.

§ IX. *Du style et de l'exécution.*

Nous nous occuperons spécialement, dans le livre huitième de cet ouvrage, des différents *styles* ou *genres* admis en musique ; mais nous croyons utile de placer ici quelques mots qui expliqueront ce que l'on entend en général par style en musique.

Le mot style, lorsqu'on l'applique à la langue, signifie la manière de *composer* et d'*écrire*. Composer, c'est régler la suite et la marche de ses pensées, déterminer celles qu'il faut étendre, resserrer et même supprimer. Écrire, c'est choisir les tours, les mots, et en fixer l'arrangement.

Le style, en éloquence et en poésie, a tant d'efficacité, qu'il peut faire goûter un ouvrage stérile pour le fond, et en faire négliger un, dont le sujet comporte de l'intérêt.

La musique est une langue. Cette langue a ses caractères élémentaires, les sons ; elle a ses phrases qui commencent, se suspendent et se terminent. Ce n'est pas seulement la nécessité de ménager à la voix des instants de repos, qui fait imaginer ces suspensions et ces terminaisons de la phrase musicale, la nature et l'art les indiquent. Après telle suite de sons modulés, l'oreille attend quelque chose ; après telle autre, elle n'attend plus rien.

Le mérite du style en musique comme en éloquence con-

siste à bien distribuer ses pensées, à les rendre amies et dépendantes l'une de l'autre, à savoir à propos les resserrer et les étendre.

Il est inutile de dire que ces pensées doivent être exprimées selon les règles de la mélodie, et que telle succession de sons qui s'en écarterait devrait être rejetée, à moins d'une circonstance tout à fait extraordinaire. Cet arrangement des sons étant déterminé d'avance par les rapports qu'ils ont entre eux, et se liant indispensablement à la pensée du compositeur, ne saurait être comparé à ce que dans les ouvrages de rhétorique l'on appelle l'arrangement des mots.

L'harmonie peut, en beaucoup de cas, ajouter au caractère du style, et le rendre plus tranché; quelquefois même le style d'un auteur n'est caractérisé que par sa manière d'harmoniser, mais alors cela signifie le plus souvent que sa mélodie est faible, ou bien qu'étouffées par l'harmonie, ses pensées s'obscurcissent dès qu'il les a jetées sur le papier.

Le style, dans l'exécution de la musique, est d'une si haute importance, que le lecteur ne trouvera pas mauvais que nous nous y arrêtions un instant.

L'art d'exécuter en musique est infiniment difficile, parce qu'il est infiniment fécond et varié. Il ne faut pas, pour ainsi dire, que deux sons qui se succèdent aient la même affection, la même propriété. Le style de l'exécutant doit donc se rouler continuellement d'opposition en opposition, de contraste en contraste. Ajoutez encore qu'un récitant habile ne s'asservit pas strictement à ce que le compositeur a noté. Ici il orne le texte; là il le simplifie; il altère une valeur aux dépens d'une autre; et par ces modifications qu'il imagine, il se rend pour un moment propriétaire et auteur de ce qu'il exécute.

L'exécution ajoute bien plus à la musique que la déclamation n'ajoute à la poésie et à l'éloquence. Prononcez mal un discours ou des vers, que leur faites-vous prendre? l'harmonie et le ton passionné, s'ils en sont susceptibles; mais les mots, signes vivants de la pensée, la montrent dans tout son jour. Ils indiquent les mouvements passionnés de l'écrivain, quoique le déclamateur n'en profère pas l'accent. Au contraire, les sons de la musique étant nuls par eux-mêmes, et sans signification, ils n'en acquièrent une que par les inflexions qu'on leur donne, par le contraste qu'on y met. Si vous leur ôtez cet unique moyen qu'ils ont de s'exprimer, ils restent muets et inanimés.

C'est par cette nullité intrinsèque des sons musicaux qu'il faut expliquer la nécessité à laquelle l'art est astreint de varier toutes les inflexions des sons. Le style de l'exécutant

est l'artisan de ces modifications créatrices, il oppose à chaque instant le fort au doux, le coulé au détaché, les vibrations molles aux vibrations serrées, autrement il fatigue l'air d'un vain bruit où l'oreille ne peut rien concevoir.

La langue parlée emploie quelquefois, ainsi que la musique, des sons qui n'ont ni signification ni caractère; on n'a d'autre ressource que d'en varier l'inflexion pour déterminer le sens qu'ils doivent avoir. L'interjection *ah !* est un de ces sons nuls par leur nature; suivant l'inflexion que la voix lui donne, elle exprime la douleur, la joie, l'étonnement, la tendresse, l'admiration, etc., etc. Voilà ce que fait la musique; elle accentue à sa manière, elle rhythmise (1) des sons qui manquent de toute expression, et par cette opération elle leur en communique une. Le compositeur et l'exécutant réunissent pour un même effet toute la magie de leur style. L'un, comme Pygmalion, modèle la statue; l'autre, comme l'Amour, la touche et la fait parler.

§ X. *Alliance du chant et de la parole.*

Le sens de la mélodie n'a plus rien de vague et d'indécis dès que la musique invoque le secours de la parole, et unit à ses propres sons, vaguement expressifs, des mots dont le sens est fixe et précis, dont l'articulation est déjà déterminée. Les effets les plus apparents d'une telle association, ceux que d'abord on imagine, et qu'on doit regarder comme nécessaires, c'est que des chants, qui par eux-mêmes ne signifient rien de précis ni de positif, doivent, unis aux mots, dire précisément la même chose qu'eux, ou faire mentir ceux dont ils se constituent les interprètes, premier mystère à discuter, à éclaircir. Secondement, ne semble-t-il pas que le chant entre pour ainsi dire en servitude dès qu'il se fait l'allié de la parole? Quelle est donc l'influence des langues, des idiômes sur le chant? Pour connaître leurs propriétés les plus musicales, il faut d'abord étudier les propriétés du chant; c'est ce que nous avons fait dans le livre second. Il faut voir ensuite du chant aux langues ce qui existe de plus analogue et de plus sympathique; nous avons entamé cette matière dans la première section du présent livre.

(1) Ce mot, qui est de Chabanon, devrait être adopté.

§ XI. *Poëtique musicale.*

Unir le chant à la parole est une opération de l'instinct commune à presque tous les hommes : unir le chant à des actions graves, touchantes, terribles ; nous montrer l'homme qui raisonne, délibère, commande, gémit, souffre et meurt en chantant, c'est nous présenter un ordre de choses purement hypothétique, disons même inconcevable ; c'est en quelque sorte convoquer des êtres raisonnables et fiers de leur raison, pour les amuser en dépit d'elle. En y réfléchissant sans préoccupation, on ne peut s'empêcher de regarder la tragédie lyrique comme un prodige d'invraisemblance. Mais ce que proscrit ici la sévère raison, un goût pur et délicat ne fait aucune difficulté de l'admettre.

Le but que le poëte et le musicien doivent se proposer d'atteindre en s'associant est de *valoir mieux l'un par l'autre.* La tragédie lyrique cherche à s'approprier les effets de la musique, et ces mêmes effets la musique cherche à les accroître en les unissant à des situations tragiques. La musique doit entrer au fond de ces situations, s'incorporer et s'identifier avec elles ; autrement l'alliance de ces deux arts est destructive et monstrueuse.

En conséquence, l'on pourrait réduire les préceptes qui concernent le musicien à la recommandation de chanter partout, et partout convenablement à la situation : tel est le précis de la perfection où son art est appelé ; mais pour juger s'il y arrive, nous n'avons que l'instinct du goût, dont les arrêts ne se réduisent pas en démonstrations, et comportent toujours je ne sais quoi d'arbitraire.

La vérité ne veut pas qu'au théâtre l'épopée substitue le faste et l'éclat de son élocution à la noble simplicité du style tragique, elle ne permet pas que par de pompeuses tirades on rende immobile et stagnante la situation qui demandait l'activité d'un dialogue concis. Tout poëte qui se dévoue à la tragédie met son talent poétique au service de cette souveraine, et c'est en la faisant réussir qu'il peut espérer de réussir lui-même.

Le musicien qui travaille pour la scène n'a pas d'autres conditions à remplir. Ses chants adaptés à des scènes tragiques, doivent en conserver et renforcer le caractère : autrement c'est la mort qu'on attache au vivant pour lui ôter la vie.

Ces principes de poétique musicale n'admettent ni doute ni contradiction ; mais quels sont les moyens de donner à la musique le caractère tragique ? Ici la théorie devient plus incertaine et le conseil fort difficile, sinon impossible.

Les paroles lyriques devant être partout animées par la

passion, le récitatif doit partout être touchant et passionné.

Mais s'il est un mystère de métaphysique vraiment impénétrable, c'est la convenance secrète des inflexions de la parole avec les sentiments qui les déterminent, et dont elles sont l'expression. Les anciens, qui nous ont donné d'assez importantes notions sur les rapports du geste et de la parole, ne nous ont rien transmis sur les inflexions vocales que commande la nature du texte.

Il importe de remarquer, avant tout, que la déclamation la plus parfaite n'a par elle-même aucun charme si on la sépare des paroles dont elle est l'expression. Le débit d'un acteur ne plaît qu'autant que l'on entend ce qu'il dit. Les intonations de la parole tirent tout leur agrément de leur convenance avec le sens du discours.

Dans le chant, au contraire, il existe un charme antérieur à celui de l'expression ; c'est celui qui résulte de l'heureux assemblage des sons mélodiquement combinés. C'est un avantage de la déclamation chantée sur celle qui n'est que parlée. Aussi perd-elle moins à être rendue par des acteurs médiocres. Ils peuvent ôter à cette déclamation la vie que lui donneraient une âme et un organe sensibles ; mais cette vie que donne aux sons leur mélodique assortiment ne peut se perdre et s'éteindre même dans l'organe meurtrier de l'acteur le plus froid.

On verra plus tard que les inflexions de la déclamation chantée ont peu de variété : peut-être les inflexions de la parole n'en ont-elles pas beaucoup plus. Dans l'une et dans l'autre, ce qui déguise à l'oreille l'uniformité des ressemblances, c'est que les mêmes inflexions, appliquées à différentes paroles, en empruntent elles-mêmes une couleur différente. Le sens des mots jette un autre reflet sur tous les sons, et, dans ce point comme en beaucoup d'autres, l'esprit modifie le jugement des sens.

Adaptons aux vers et aux situations des rapprochements de sons plus ou moins doux, plus ou moins fermes et austères ; ralentir ou précipiter les mouvements, noter les repos, les silences, plus expressifs parfois que la parole même ; cadencer strictement la déclamation ou la laisser courrir au gré de l'acteur, affranchie de toute chaîne ; entremêler toutes ces formes différentes ; dire par la voix de l'orchestre aux oreilles musiciennes tout ce que la situation doit leur faire entendre : tels sont les heureux artifices qui animent la scène lyrique. Toutes les fois qu'un sentiment peut s'y développer sans gêner la situation des interlocuteurs, l'air, le duo, le trio, le morceau d'ensemble, complets et arrondis dans leurs formes, succèdent à la marche inégale et brisée du récitatif.

L'usage dramatique des richesses musicales exige une grande sensibilité d'imagination, un tact fin dans le goût et dans l'esprit. Un opéra ne vit qu'à moitié lorsqu'il sort du cerveau du poëte : c'est lorsque la tête du musicien l'a de nouveau conçu et reproduit que sa conformation est achevée. Il faut donc que le musicien soit gros de son sujet, qu'il le porte longtemps et l'alimente de sa substance, autrement il ne met au jour qu'un corps ébauché dont l'existence est imparfaite.

L'art proprement dit du musicien, c'est d'imaginer de beaux chants et de les bien écrire. Le compositeur qui possède cette faculté doit, s'il veut arriver au grand œuvre d'un ensemble dramatique, se transporter en esprit au théâtre ; c'est là qu'il doit sentir, penser, vivre et respirer. Qu'il ait toujours devant les yeux le spectacle et l'action, et tandis qu'il fait chanter un personnage, qu'il s'occupe du silence de tous les autres. Dès qu'il a mis le pied sur les planches, il s'est fait esclave du sol où il s'est établi, et sa muse stipendiaire doit, en tribut à celle qui l'emploie, la juste convenance de tous les effets.

Que l'artiste donc, plein du sentiment de son art, en laisse éclore les beautés au gré de la situation qui le détermine et l'entraîne ; et que, de son côté, le poëte, sensible aux beautés de la musique, sache à propos lui faire des sacrifices qui tourneront au commun avantage.

§ XII. *De la comédie lyrique en particulier.*

Le poëte comico-lyrique ne doit pas être le peintre des mœurs et des caractères. Son comique doit être de situation, de pantomime et d'optique, plus que des combinaisons fines et raisonnées. Il doit parler aux yeux plus qu'à l'esprit.

Une gaiete naïve, des situations, du mouvement, de l'imbroglio sans obscurité, sans peine ni fatigue, plus de simplicité que de finesse d'esprit dans les discours, tels sont les principes que nous croyons propres à ce genre. Nous ajoutons que des comédies conçues, écrites en vue de la musique, et pour en développer toutes les facultés, seront difficilement de ces ouvrages du premier ordre, qui servent d'école au goût, aux mœurs et à la raison.

Le musicien qui travaille à ce genre y trouve moins de difficulté que dans la tragédie, précisément par la raison que la musique a plus de moyens d'être tragique que plaisante. Émouvoir, attendrir, troubler, passionner les sens, nous enlever à nous-mêmes, telles sont les nobles fonctions qui lui sont propres ; mais, pour les remplir, il lui faut l'inspiration d'un musicien que son art enivre. Si son talent ne

monte pas sur ce trépied et ne rend pas les oracles du génie, c'est à la comédie qu'il est propre; elle n'exige pas une espèce de talent particulier, mais seulement un talent plus tranquille et moins tourmenté de sa propre énergie.

La mélodie triviale et populaire peut trouver place dans la comédie; mais il ne faut pas qu'elle y domine; elle déshonorerait l'ouvrage et le talent de l'auteur. On sait gré à un poëte comique de faire parler bassement des personnages bas et ignobles; mais le musicien, qui ne donnerait à des personnages semblables qu'une mélodie toujours inélégante et d'un caractère trivial, ferait trop pour l'imitation et trop peu pour son art. Que disons-nous, pour l'imitation? il n'est pas vrai que des chants ignobles soient à l'usage du peuple. Dans nos ouvrages les plus goûtés, ce sont les airs les plus charmants qui passent dans la bouche des hommes du dernier ordre. Ce sont nos plus exquises productions qui flattent le tact de leur goût délicat dans sa rudesse naïve et inexpérimentée.

§ XIII. *De l'opéra-comique.*

La poétique de l'opéra-comique se borne à recommander le choix du moment où le chant succède à la parole, et ce choix est une opération de goût peu susceptible d'être raisonnée. En général, l'instant où le personnage peut s'arrêter quelque temps sur un sentiment qui le domine, est le plus favorable au développement d'un air : suspendre par un morceau de musique complet la situation qui demande à se précipiter vers la conclusion, c'est substituer à contre-temps le repos au mouvement; c'est faire tourner sur lui-même, sans but et sans dessein, l'athlète au pied léger, qui, s'élançant au bout de la carrière, allait y saisir la palme.

Quant au musicien, il n'a autre chose à faire qu'à travailler sur les morceaux qui lui sont confiés, et qui n'ont, l'un par rapport à l'autre, aucune dépendance, mais qui se rattachent chacun uniquement de la situation où ils sont placés.

§ XIV. *Du vrai beau en musique.*

Les inventeurs des arts libéraux, et ceux par la suite qui ont agrandi le domaine de ces arts en les cultivant avec succès, ont tous été entraînés par un sentiment intérieur, dont eux-mêmes ils n'ont qu'une connaissance confuse; ils obéissaient à l'impulsion du génie, du génie que l'on peut appeler l'instinct des grandes choses. Jamais n'on a vu les regles naître avant les exemples, ni la raison dicter d'avance au génie ce qu'il doit faire. Celui-ci procède d'après le sen-

timent qui le conduit ; il crée les lois et ne les connaît pas : c'est la raison qui, méditant après coup sur les œuvres qu'il a produites, lui révèle, pour ainsi dire, son propre secret à lui-même. De ces exemples se compose l'art.

Tout musicien qui conçoit des chants dont la mélodie est naturelle, neuve et intéressante, connaît le *beau* en musique. Celui qui applique ces chants à des paroles, écrit au bas du tableau quel en est le sujet ; celui qui les adapte à des situations théâtrales, rend l'effet de la musique plus général et plus frappant. Celui qui, d'un coup d'œil, mesure et embrasse tout l'ensemble d'une grande action, qui en lie et cimente toutes les parties, et ne veut pas qu'il y en ait une oisive ou superflue ; celui qui imprime le mouvement à tout ce grand corps, et lui dit : *Meus-toi, marche, parle et agis*, celui-là remplit dans toute sa perfection l'œuvre immortelle du génie.

Dans la musique comme dans le discours, il y a des idées simples qui sont à la portée de tout le monde : il en est d'autres plus combinées, que le travail et la réflexion suggèrent ; l'habitude de les entendre instruit à les goûter. Voilà pourquoi le peuple aimera et appréciera de petits airs qui auront une mélodie pure et bien décidée, et ces mêmes morceaux ne charmeront pas moins les connaisseurs, parce qu'ils renfermeront des beautés véritables. C'est qu'un beau chant est fait pour toutes les oreilles : cette vérité universelle est passée en proverbe.

§ XV. *Des effets.*

Ce qu'on appelle effet dans les arts est l'impression de plaisir subite et générale qu'ils produisent. Ce qui saisit d'abord est un morceau d'effet. A quoi tient cette impression aussi communicative que le coup électrique : le plus souvent on a peine à le dire ; quatre notes, deux mots, un coup de pinceau, forment le prodige. Delà est venue cette phrase si usitée parmi les artistes : *Cela est fait avec rien.*

L'effet dans les arts est la partie la plus abstraite et la plus cachée, c'en est l'énigme et l'hiéroglyphe. Le génie cherche, évente, rencontre l'effet par une sorte d'instinct, assez semblable à celui qui fait trouver au chien sa proie. Vouloir réduire l'effet en principes et en méthode, ce serait vouloir donner la théorie de l'instinct, ce serait, pour continuer la figure dont nous nous servions tout à l'heure, conseiller de marcher à quatre pattes comme le chien, et de flairer comme lui la trace ; qu'en reviendrait-il à celui qui aurait le sens de l'odorat obtus ? Sans l'instinct du

génie, en copier les procédés, ce n'est pas imiter, c'est contrefaire.

L'effet est tellement la rencontre fortuite du génie et du talent, que, doué de ces dons heureux, on manque souvent l'effet, là où on l'a plus cherché: ailleurs on le trouve sans s'en douter. Il n'est pas un artiste, pas un écrivain, qui n'ait été à même d'en faire par lui-même l'observation: l'endroit duquel on s'était tout promis, souvent ne rend rien; celui duquel on ne prévoyait aucun succès, en obtient beaucoup. Si l'on pouvait se rendre impartial sur les intérêts de sa vanité, il y aurait à l'humilier d'un grand effet produit sans qu'on l'ait prévu, comme de celui qu'on manque après y avoir compté.

Le but direct de tous les arts est de plaire: ils ne sont plus propres à aucune fonction dès que celle-là n'est pas remplie. Tout artiste doit donc, avant tout, tendre à l'effet; mais ce qui en produit le plus n'est pas toujours ce qui satisfait le plus la raison. Ce précepte donc ne doit pas être poussé à l'excès, et l'on ne doit pas supposer qu'il porte avec soi de ne pas chercher de préférence ce que la raison doit plutôt approuver.

Les régles prescrites aux beaux-arts sont moins peut-être les moyens par lesquels ils peuvent plaire, que les moyens de rendre leurs effets agréables à la raison même. C'est en quelque sorte un traité d'union entre la raison, les organes des sens et l'imagination. Les régles circonscrivent et diminuent les effets des arts en les rendant plus raisonnables, comme l'ordre et la décence modèrent la joie d'un festin et la rendent plus séante.

L'effet est un charme indéfinissable. Il est tel surtout en musique. Il n'y a point de raison à donner de ce qui plaît dans un chant et déplaît dans un autre: l'oreille sent, l'instinct juge, la raison se tait. Cette vérité incontestable, qui a servi de fondement à toute la doctrine exposée dans la seconde partie de ce livre, en sera le terme et la conclusion.

LIVRE HUITIÈME.

DES GENRES.

La doctrine exposée dans les livres précédents a embrassé toutes les parties de la composition musicale, et celui qui se sera bien pénétré de cet enseignement pourra écrire régulièrement une pièce de musique, soit qu'il se propose de traiter un sujet dans ses développements mélodiques et harmoniques, soit que, réglant ses inspirations sur les sujets fournis par le poëte, il cherche à leur donner une nouvelle vie en en précisant l'accent et en les présentant sous un aspect qui les embellit sans en altérer l'essence.

Il ne nous reste plus qu'à parler des convenances auxquelles le goût exige que se soumette le compositeur en raison des circonstances qui donnent naissance à ses travaux, des lieux où ses compositions seront entendues, et des auditeurs qui auront à les juger.

Ces convenances donnent lieu à l'examen des différents styles ou genres en musique, et comme chacun de ces genres exige une sorte d'idées et une forme de développements analogues à sa destination, il en résulte une division de la musique en trois genres ou styles principaux :

1° Musique d'église ;
2° Musique de chambre ;
3° Musique de théâtre.

Ces trois genres seront l'objet de la première section de ce livre. Ils se rapportent tous les trois à la musique vocale, à celle dont l'objet le plus important est en général de construire au moyen des données du poëte une composition musicale qui renforce, embellisse et complète la pensée poétique. Dans chacun de ces trois genres l'accompagnement instrumental peut être admis, mais il reste subordonné à la parole, et même, lorsque les instruments marchent seuls, comme dans les ouvertures et dans les ritournelles, ils n'en sont pas moins en relation immédiate avec la parole qui les suit ou les précède.

Les compositions destinées aux instruments considérés, dans les divers assemblages qu'ils peuvent former entre eux sans être régis par les voix, se rangent dans une quatrième classe, qui forme le genre instrumental proprement dit, si propre à répandre la variété dans les concerts, et qui est aujourd'hui cultivé par un nombre immense d'amateurs, parmi lesquels il s'en rencontre vraiment de fort habiles. Ce genre sera traité spécialement dans la seconde section du présent livre. Elles serviront à lier ce livre au précédent.

Avant d'entrer en matière, nous présenterons ici quelques observations générales qui n'ont pas trouvé place dans les livres précédents, et qui, nous l'espérons, ne paraîtront pas déplacées en tête du livre qui fait le complément de la science du compositeur, en ce qui concerne la partie pratique de l'art musical.

L'influence qu'exerce la musique sur nous est de deux sortes, physique et intellectuelle.

Elle n'est que physique pour qui ne possède point la connaissance de l'art, c'est-à-dire pour le plus grand nombre.

Elle est intellectuelle pour les connaisseurs; mais, pour eux comme pour les autres, elle a d'abord été physique; seulement, ayant l'esprit plus exercé, les musiciens de profession, ou les amateurs instruits, cherchent à se rendre compte, au moyen de leur intelligence, de l'affection physique qu'ils ont éprouvée.

Toute musique vraiment estimable doit réunir les suffrages des connaisseurs et des masses.

Partout où se rencontre une réunion d'individus quelque peu considérable, il existe une musique quelconque, et ceux qui la possèdent s'en trouvent satisfaits tant qu'ils n'en connaissent pas de meilleure.

Si l'on admet ces diverses propositions, et il serait difficile de ne pas le faire, on pourra en induire que toute musique est bonne du moment qu'elle plaît. Cette nouvelle proposition sera le corollaire des précédentes.

Mais si toute musique, également accueillie de la multitude et des appréciateurs éclairés, est nécessairement bonne, comment arrive-t-il que tel morceau, qui faisait les délices de nos aïeux, nous paraisse insipide? N'est-il donc pas possible de composer un ouvrage qui survive au siècle qui l'a vu naître? N'y a-t-il pas en musique un beau réel, et tout, dans cet art, est-il une affaire de convention?

Avant de prendre chacune de ces questions pour les examiner séparément, remarquons qu'aucune d'elles ne peut s'appliquer à un autre art qu'à la musique. La *Vénus* de Médicis, le *Jugement dernier* de Michel-Ange, et d'autres

ouvrages de sculpture et de peinture, ne vieillissent point et restent des modèles, en dépit des esprits bizarres qui ont la triste manie d'attaquer ce qui est l'objet de l'admiration universelle, et de réserver leur enthousiasme pour ce que tout le monde méprise : nous avons connu un homme (1) qui n'a pas craint d'imprimer que la *Vénus de Médicis* était *horriblement laide*, et d'avouer que les sons d'un orgue de barbarie lui plaisaient cent fois plus que la réunion des plus habiles chanteurs et instrumentistes : de telles opinions couvrent ceux qui les manifestent d'un ridicule indélébile, surtout si leur jugement a pu être formé par des comparaisons, car, s'ils n'avaient entendu rien de meilleur que ce qu'ils louent, ils ne seraient point attaquables, et ressemblerait à ces curés de campagne, qui ne connaissent le beau de la musique que dans la voix des chantres et les sons des serpents. Ainsi pensait M. Jourdain dans Molière quand il se plaignait que, dans le concert que lui préparait son maître de musique, il n'y eût pas de trompette marine (2).

Nous n'imaginons rien de mieux en architecture que d'imiter l'antique; et quant à la poésie, la question de savoir si nous avons égalé les anciens n'est pas encore universellement décidée. Observons donc, en passant, que les théoriciens devraient s'aventurer moins étourdiment à poser des principes uniformes pour des arts qui ne se ressemblent que de loin. Sans doute toutes les muses sont filles de Jupiter et de Mnémosyne, mais depuis Caïn et Abel, qui sont bien plus anciens, tout le monde sait que, pour se ressembler, il ne suffit pas d'être nés des mêmes parents.

Nous disions, il y a un instant, que tous les peuples avaient une musique quelconque, dont ils se contentaient jusqu'à ce qu'ils trouvassent mieux. Nous pensons que ce fait ne sera contesté de personne ; néanmoins, il ne sera pas inutile de donner de courts développements à sa démonstration, parce qu'on pourrait opposer à ses conséquences quelques faits isolés. Des peuples, par exemple, qui par la nature de leurs institutions et de leurs habitudes sont condamnés à ne pas avancer, répudieront tout d'abord, et sans examen, ce qu'ils n'entendent pas. Ainsi, en Chine, cette terre classique du *statu quo*, la musique des Européens ne fut point goûtée. Il est vrai qu'elle n'eut dans ce pays d'autre représentant que le père Amyot, et il est permis de croire que le bon missionnaire s'entendait mieux à prêcher

(1) Simond, auteur d'un voyage en Italie fort prôné dans les journaux lors de son apparition.
(2) *Le bourgeois gentilhomme*, acte II, scène première.

les vérités de la religion chrétienne qu'à exécuter des pièces de musique et à en discuter le mérite. Quoi qu'il en soit, les lettrés de la Chine se moquèrent des chants du père Amyot, et continuèrent à calculer le nombre des *lu*, ce qui leur semblait bien plus intéressant. D'un autre côté, le père Amyot rapporta des morceaux de musique chinoise, qui n'eurent pas même le mérite d'être jugés ridicules, et furent dès le principe déclarés suspects.

Choisissez au contraire un peuple tout neuf, ou bien un peuple d'un esprit vif et pénétrant; faites-leur entendre de bonne musique d'une époque quelconque; ils ne tarderont guère à en sentir le mérite et la supériorité. Lisez dans Raynal la description des transports qu'excita parmi les sauvages indiens la musique des Français; ils avaient pourtant déjà une musique; mais, n'étant pas imbus des préjugés semblables à ceux des lettrés chinois, ils se laissèrent naïvement aller à l'impression que leur causaient des accents nouveaux pour eux. A l'égard des peuples dominés par certaines idées systématiques, si leur esprit n'est pas dépourvu de pénétration, ils ne sont pas longtemps à sentir la supériorité d'une musique meilleure que celle qu'ils possèdent. Les Grecs modernes ont un système de musique tout particulier et qui n'appartient qu'à eux; eh bien! voyez tous ceux qui ont étudié hors de leur pays, quand ils y retournent ils ne peuvent plus supporter les doxastiques et autres pièces dont ils avaient été charmés dans leur jeunesse; ils sont les premiers à se moquer de leurs mélodies traînantes et de leurs chants nasillards (1). En Égypte, les voyageurs ont remarqué que les airs importés en cette contrée par l'armée républicaine ont pris cours parmi les indigènes, et que les tambours et fifres du pays jouent et battent à la française.

(1) Nous avons été à même de faire à ce sujet une observation qu'on nous permettra de rapporter. Un jeune Grec de Constantinople vint à Paris par suite d'une circonstance particulière. Il était, dans son pays, chanteur à l'église orthodoxe, avait exercé cet emploi depuis son enfance, et passait pour y être fort habile. Il voulut mettre son voyage à profit et apprendre la musique européenne : ce fut à moi qu'il s'adressa. D'abord il fut impossible de l'accompagner d'harmonie; il se trouvait tout dépaysé, ce qui n'était pas unisson lui semblait dissonnance, et ceci tenait au système grec, qui n'admet que la mélodie. Il eut grand'peine à sentir notre mesure, mais il s'y fit enfin, quand il eut retenu par cœur quelques airs fortement rhythmés; alors, comme il avait acquis assez d'aplomb pour l'intonation et la mesure, il fut possible de l'accompagner; son oreille se familiarisa peu à peu avec l'harmonie, et il finit par se décider à ne plus retourner dans son pays, disant qu'il lui serait impossible de se remettre à la musique nationale.

Notez que les exemples que nous venons de donner sont de différentes époques. Si l'on faisait entendre aujourd'hui les morceaux exécutés en ces diverses circonstances, ils pourraient sembler assez mal choisis pour donner à des novices une idée de notre musique; cela prouverait-il qu'ils sont mauvais? Point; seulement on aurait lieu d'en induire qu'ils ne sont plus de mode, et probablement les plus rapprochés de nous sembleraient les meilleurs à ceux qui ne voient que la superficie de la musique. Cette réflexion nous conduit naturellement à rechercher pourquoi certaine musique vieillit rapidement; en d'autres termes, comment il se fait que le goût du public musical varie à de si courts intervalles.

La mélodie ou les mélodies dont se compose un morceau de musique sont de deux espèces : 1° celles que le compositeur invente ou croit inventer; 2° celles qui, n'étant que des textes de remplissage ou lieux communs destinés à arrondir les périodes, sont à la disposition de tout le monde. Comme ces dernières mélodies, que nous avons étudiées sous tous les rapports dans les livres précédents et que nous avons désignées par le nom de cadences, portent principalement sur les fins de phrases ou de membres de phrases, elles sont nécessairement limitées et se représentent assez uniformément. Ceux qui voudraient se plaindre de cette uniformité ne seraient pas mieux venus que s'ils s'avisaient de trouver mauvais qu'en français l'*e* muet formât la dernière syllabe de tous les vers féminins, ou que les hexamètres grecs et latins se terminassent par une spondée, en disant que cette régularité est monotone. Nous venons d'avancer que les mélodies de remplissage ne sont pas en fort grand nombre; cela tient à ce qu'elles sont établies sur une harmonie préfixée : ce sont des routes aboutissantes à un point donné, qui n'est pas abordable de tous côtés. Mais ce n'est pas tout : la mode, souveraine à cet égard, vient encore fermer plusieurs de ces chemins, déjà si peu nombreux. Quelques routes sont fréquentées un certain temps; on les abandonne bientôt pour revenir à de plus anciennes, ou pour en ouvrir, mais assez rarement, de nouvelles. Le plus souvent ces sortes de découvertes sont dues au hasard. Tel chanteur veut donner de la grâce à une terminaison commune, il ajoute de son chef quelque *fioritura* qui réussit; tout le monde l'imite, les compositeurs écrivent journellement la tournure improvisée : la voilà en possession de la faveur publique, jusqu'à ce qu'elle soit remplacée par une autre qui la fasse paraître vieille. De fort jeunes musiciens ont vu naître et mourir plusieurs de ces types conventionnels. Qui le croirait? de telles formules

décident souvent du succès d'un ouvrage: la foule n'est pour l'ordinaire occupée que de ces passages sans conséquence, qui n'ont pas arrêté le moins du monde l'attention du compositeur. Ne le nions pas; il est assez facile de laisser influencer son jugement par ces accessoires, qui au fond ne sont rien, et les meilleurs esprits s'y sont laissé prendre quelquefois. Il existe à Londres une *société de musique ancienne;* elle exécute les morceaux des grands maîtres, qui, dans leurs temps, ont obtenu du succès. Haydn, lors de son voyage en Angleterre, voulut assister à ses concerts, et avoua franchement que cette musique qui l'avait enchanté dans sa jeunesse, lui semblait maintenant fort vieillie. Ce grand artiste aurait dû songer que la partie qui lui paraissait *vieillie* était absolument indifférente à la beauté intrinsèque de la musique. Les maîtres introduisent dans leurs ouvrages, les tournures du temps telles qu'elles sont; qui ne le ferait pas ressemblerait à un homme qui de nos jours se vêtirait du plus bizarre costume, disant que cent ans plus tard tout le monde le portera, ou bien qui courrait les rues avec un haut-de-chausses, un pourpoint et une perruque à plusieurs marteaux, sous prétexte qu'on se coiffait et s'habillait ainsi du temps de Louis XIV. Ces tournures ou formules sont véritablement les habits de la musique; la musique elle-même est tout autre chose. Une composition qui n'offrirait que de tels lieux communs, cousus ensemble, serait à la fois insipide et ridicule; ce serait exactement un mannequin de peintre revêtu d'habits plus ou moins brillants, et qui, deshabillé, ne présente à la vue qu'une forme insignifiante. Tels sont, par exemple, certains *solféges*, où l'on chercherait en vain de la science ou de l'invention, ils n'offrent que l'amas grotesque des tournures de l'époque. Les types généraux sont tout chez les compositeurs médiocres; ils ne sont rien chez les grands maîtres. En dépouillant les ouvrages de ceux-ci de tout ce qui tient aux modes du temps, on n'y découvrira pas moins de beautés: on y trouvera ces mélodies pleines d'originalité, de pureté, de grâce, d'abandon, qui, nous devons l'avouer, ne sont plus communes aujourd'hui. Pour peu que vous ayez de connaissances en musique, prenez un air ancien d'un bon maître, retranchez-en tout ce qui appartient à la mode, et substituez à ces tours vieillis ceux en vogue aujourd'hui, vous aurez un morceau que nos plus habiles faiseurs se vanteraient d'avoir composé. Pour rajeunir entièrement une telle pièce, il resterait quelquefois à en changer le plan et à renforcer les accompagnements, qui tous les jours deviennent moins savamment traités et beaucoup plus chargés de notes, ce qui, aux yeux d'aucuns, constitue la science.

Mais il ne s'agit pas de cela ; c'est la mélodie, et la mélodie seule qui frappe la mulititude ; pour qu'elle s'occupe des accompagnements, il faut que ceux-ci deviennent mélodiques.

Maintenant, autre question qui se rattache à ce que nous venons de dire. Serait-il possible d'éviter l'emploi de ces remplissages qui encombrent tant de pièces modernes ? Sans doute, et nombre de compositeurs l'ont fait. D'abord tous ceux qui ont écrit du contre-point fugué dans le style *alla palestrina*, dont nous parlerons bientôt, soit pour l'église, soit pour la chambre, ne veilliront jamais, leur musique semble toujours écrite d'hier. Cette prérogative du contre-point fugué tient à ce que les cadences et demi-cadences n'y sont admises, dans le courant du morceau, qu'autant qu'elles se présentent enveloppées d'une foule d'intrigues harmoniques qui ne laissent pas à l'auditeur le temps d'apercevoir les repos : à peine un interlocuteur témoigne-t-il l'intention de suspendre son discours, qu'un autre prend la parole, comme s'il avait peur de laisser languir la conversation. Dans ces pièces tout est lié, tout se tient d'un bout à l'autre ; ce sont des pages composées d'un seul alinéa, et où l'on ne trouve d'autre point que le point final.

On peut encore, sans écrire en contre-point fugué, composer de la musique qui ne vieillisse pas ; il faut alors que les mélodies soient pleines, conduites sagement, dégagées le plus possible de notes de passage, d'une harmonie claire et parfaitement régulière. Telles sont plusieurs pièces de musique sacrée que l'on trouvera dans les exemples de ce huitième livre.

Tels sont divers chœurs des opéras de Gluck, tel est le premier chœur des *Bardes* de M. Lesueur, l'admirable messe à trois voix de M. Chérubini, l'introduction du *Mosè* de M. Rossini et autres pièces de différents auteurs. Mais, on doit en convenir, le compositeur ne peut traiter tous les sujets dans ce style, il y a trop de monde à contenter, il lui faut donc s'habiller à la mode du temps.

De tout ce que nous avons dit jusqu'ici, il résulte qu'il ne faut dans ses jugements tenir aucun compte de la partie conventionnelle de la musique qui, de nécessité, est sujette à mille variations, mais bien de la partie d'invention, qui est ou doit être l'unique point de vue du compositeur : que dans la bonne musique il existe un beau réel indépendant des lieux et des temps. En quoi consiste ce beau, et par quels moyens pourrait-on donner aux compositions une qualité si désirable ? C'est ce qu'il serait difficile de déterminer d'une manière exacte et positive, car l'impression du beau en mu-

laquelle la finale a la tendence la plus immédiate et la plus forte. Cette dominante n'est point, comme dans les modes modernes, la cinquième du ton, et dans le plain-chant elle n'occupe pas dans tous les modes une position semblable, ou, en d'autre termes, dans les divers modes elle varie de position à l'égard de la finale. Voici la loi à cet égard. Dans tous les modes authentiques la dominante est à la quinte au-dessus de la finale, à l'exception du troisième, où elle est à la sixte ; dans tous les modes plagaux, la dominante est à la tierce de la tonique, excepté dans les quatrième et huitième, où elle se trouve à la quarte.

D'après cette loi, les douze modes ecclésiastiques auront pour finales et pour dominantes les cordes suivantes :

Finales.	Dominantes.			
Ré	1	la	2	fa.
Mi	3	ut	4	la.
Fa	5	ut	6	la.
Sol	7	ré	8	ut.
La	9	mi	10	ut.
Ut	11	sol	12	mi.

Les modes établis d'après ceux de la musique des Grecs répondent, dit-on, à ceux de cette musique dans l'ordre suivant :

1e et 2	au dorien.
3e et 4	au phrygien.
5e et 6	au lydien.
7e et 8	au mixolydien.
9e et 10	à l'éolien.
11e et 12	à l'ionien ou iastien (1).

Les *authentes* se distinguent par la préposition *hyper*, et les *plagaux*, par celle d'*hypo* que l'on place en avant du qualificatif correspondant : ainsi le premier mode s'appelle *hyperdorien* et le second *hypodorien*, et ainsi du reste.

Maintenant il faut remarquer qu'à raison des variations habituelles de la septième corde de l'échelle *si*, le premier et le deuxième mode deviennent souvent semblables au neuvième et au dixième, et le cinquième et le sixième au onzième et au douzième : c'est pourquoi on ne compte communément dans le plain-chant que huit modes, qui sont les huit premiers. Cette suppression des quatre derniers modes a été généralement adoptée, et c'est à tort, selon nous : elle date de loin toutefois, car, dans les ouvrages des compositeurs

(1) *Voyez* livre 1, pages 172 et suiv.

antérieurs au seizième siècle, on ne trouve presque jamais de morceaux écrits dans ces modes ; mais il faut remarquer que leurs compositions, dans les premier, et deuxième, cinquième, et sixième mode, sont écrites entièrement dans ces modes, et presque sans mélange de ceux avec lesquels ils ont du rapport; ainsi chez ces auteurs, dans les deux modes qui ont la finale en *fa*, le *si* n'est jamais ou presque jamais bémol, ce qui lui donne une tournure particulière et le rend fort différent de notre mode moderne d'*ut*, dont ces anciens faisaient peu d'usage, par des raisons qu'il serait trop long d'expliquer ici.

Tout ce qui vient d'être exposé concerne les modes : considérés dans leur constitution et leur position primordiale; mais il faut savoir que souvent ces modes ne sauraient s'employer dans cette position, à cause de l'étendue des voix. En effet, dans cette première position, ils embrassent l'étendue générale des voix : or, cette étendue, qui est la somme de toutes les voix réunies, excède celle de chacune des voix particulières; on est donc obligé, pour les employer, de les soumettre à la transposition. On suit à cet égard plusieurs méthodes, dont nous allons faire connaître l'esprit en peu de mots.

Dans la transposition des modes ecclésiastiques, on peut se proposer de placer leurs mélodies de manière à ce qu'elles puissent être exécutées par tous les genres de voix réunies, ou de manière à ce qu'elles conviennent spécialement à un genre de voix, soit la basse, soit le ténor. Quant au baryton ou voix intermédiaire, la position qui lui convient est précisément celle qui convient à toutes les voix.

De toute manière la solution du problème s'obtient par cette considération, que dans tous les tons les modes tant authentiques que plagaux, la dominante occupe toujours à peu près le milieu du chant : par conséquent en prenant pour tous ces modes une dominante commune et réglée d'après la région du diapason où l'on se propose de les établir, la mélodie sera fixée dans une position convenable à chaque genre de voix.

D'après cette considération, trois dominantes sont adoptées de préférence pour la transposition des modes ecclésiastiques, savoir :

Fa ou *la* pour les basses-tailles;

La pour les barytons et les voix communes ;

Sol ou *ut* pour les hautes-tailles.

La première est en usage dans toutes les cathédrales et dans tous les pays où les *grosses voix* règlent le chœur, tels que l'Allemagne et le nord de la France, ou centre nord, la seconde est en usage dans les églises, où l'on chante à la

taille, tels que l'Italie et le midi de la France, ou centre-sud : c'est aussi dans tous les pays celle du *faux bourdon*. La troisième n'est guère en usage que dans les campagnes, où, en raison du genre de vie qui rend les hommes plus robustes, les voix sont généralement beaucoup plus élevées que dans les villes.

La transposition de chacun des modes du plain-chant est une conséquence de la fixation de la dominante. Pour la bien concevoir, il faut d'abord savoir quels sont les modes de la musique moderne auxquels se rapportent ceux du plain-chant dans leur position primordiale.

Ce mode est, en général, celui de leur finale, conformément à l'ordre de l'échelle générale : sauf quelques observations relatives à la modulation, ainsi

Le premier mode finit en *ré mineur;* il a des repos sur le *ré*, sur le *fa*, le *sol*, le *la;* on en trouve même quelquefois sur le *mi*, et l'on en fait très-communément sur l'*ut*, au-dessous de la finale : c'est d'après ces points de repos que l'on règle les cadences, si l'on veut harmoniser le plain-chant.

Ce mode est le plus riche de tous, et les pièces de plain-chant, dans lesquelles il est employé, sont les plus nombreuses. En effet, quoique l'on lui donne l'épithète de *gravis*, terme que justifie en effet sa marche grave et pompeuse, il se prête à peindre toutes sortes de sentiments : il est modeste et sublime, gai et sérieux, simple et magnifique.

Dans l'usage on le transpose quelquefois à sa quarte, et alors il se rapproche du mode moderne du *sol mineur*. Les anciens, qui dans le premier mode ne mettaient aucun accident à la clef, ne posaient en conséquence que le seul bémol sur le *si* quand ils transposaient le premier mode à sa quarte.

Le second a également sa finale en *ré mineur;* ses repos se font principalement sur le *ré*, sur le *la*, sur le *fa*, sur le *la inférieur;* on trouve quelquefois des repos sur l'*ut*, le *mi*, et même sur le *sol grave;* mais ce n'est pas dans les bons morceaux de plain-chant. Ce mode est le plus grave de tous ; les anciens lui ont donné l'épithète *tristis*, et, en effet, il est surtout propre aux sujets lugubres, aux chants qui expriment la misère et l'humiliation ; sa dominante *fa*, qui se trouve à la tierce mineure au-dessus de sa finale, lui donne une couleur sombre qui lui est particulière.

Dans sa position naturelle, il n'est propre à être chanté que par les voix de basse ; aussi le transpose-t-on souvent à sa quarte (en *sol mineur*).

Le troisième et le quatrième mode appartiennent, l'un et

l'autre à un mode, qui, à vrai dire, n'est ni majeur ni mineur, mais le troisième module de préférence en *ut* et ses relatifs, tandis que le quatrième affecte particulièrement la modulation de *la mineur*.

Le troisième mode, outre les repos sur sa finale (*mi* et sa dominante *ut*), peut en former à la quinte, à la quarte, au-dessus de sa finale, qui est le *mi*, à la seconde au-dessous, et même à la seconde mineure au-dessus, et à la tierce en dessous. Ce mode reçoit l'épithète de *mysticus;* on l'a employé avec succès pour exprimer des sentiments véhéments.

Le quatrième mode, dont la finale est également en *mi*, s'écarte peu de cette finale; il fait quelques repos à la seconde et à la quarte, ainsi qu'à la seconde et à la tierce au-dessous; mais le plus souvent il s'écarte dans son authentique, et alors module comme lui. Il a reçu le nom d'*harmonicus;* c'est un terme qui peut signifier tout ce que l'on veut : il se prête, du reste, parfaitement aux sentiments de componction et de supplication. Comme il est difficile de le renfermer dans ses cordes, on l'a souvent mélangé avec le premier ton, qui, comme lui, a le *la* pour dominante; mais avec cette différence que ce *la* dans le premier mode est quinte, et dans le quatrième quarte de la finale. Dans la composition à plusieurs parties, on le transpose à la quarte.

Les cinquième et sixième modes se rapportent tout à fait à notre mode majeur de *fa*, lorsqu'ils ont le bémol fixe à la clef, dans lequel cas ils ne sont plus que des transpositions des onzième et douzième modes; mais ils en diffèrent lorsqu'ils sont réellement des cinquième et sixième modes, en ce que leur quarte est majeure.

Dans le cinquième les repos se font sur la finale, sa dominante *ut* et sa tierce *la :* on trouve aussi des repos sur le *sol;* mais cela est fort rare.

Ce mode auquel on donne l'épithète de *lætus* est en effet fort brillant, et semble convenable aux pièces où doivent être exprimées la confiance et la joie; mais on l'emploie aussi dans les prières et supplications, parce qu'il a beaucoup de grâce et de douceur. On transpose ce mode à la quarte inférieure pour les voix de basse.

Les repos les plus ordinaires du sixième mode se font à sa finale, à sa dominante *fa*, et à sa quarte inférieure *ut;* quelquefois on trouve des repos à l'*ut supérieur* et à la seconde *sol;* mais cela est rare.

On a donné à ce ton l'épithète de *devotus;* il est en effet propre à la prière; mais dans les plains-chants modernes on lui a souvent donné des tournures brillantes, qui en changent le caractère; il est vrai qu'il est alors plutôt traité

comme un douzième ton, et tout à fait dans le style moderne de la musique.

Enfin le septième et le huitième mode se rapprochent de notre mode majeur de *sol*, mais conservent la septième mineure dans le plain-chant. Le septième est le plus élevé de tous les modes conservés; il a ses repos à sa finale, à sa quinte et à sa tierce; on lui donne l'épithète *angelicus*, qui ressemble à celle du troisième mode.

Le huitième mode a ses repos à sa tierce *si*, à sa dominante *ut*, à cette même note dans le bas, et à la seconde inférieure; on trouve même des repos jusqu'à la quinte au-dessous; on lui a donné l'épithète de *perfectus*, selon l'opinion, qu'il n'a été adopté que pour *perfectionner* le système, et pour que le septième mode ne demeurât pas sans plagal : cette proposition, qui n'est pas soutenable, prouve le peu d'importance que l'on doit attacher aux épithètes explicatives des tons. Du reste, le huitième ton est un des plus usités dans le plain-chant.

Les neuvième et dixième modes se rapportent tout à fait à notre mode de *la mineur*. Dans les livres de plain-chant, on les désigne par les noms de premier ou second en *a*.

Le onzième et le douzième mode correspondent à notre mode d'*ut majeur*, et les indiquent par les noms de cinquième ou sixième en *c*.

On voit, par ces détails fort sommaires, que les modes du plain-chant ont une constitution et des affections très-différentes de celles des modes de la musique. Aussi explique-t-on assez mal les uns par les autres; c'est cependant le fait de la plupart des musiciens qui se mêlent de musique d'église, de se contenter de ces explications superficielles. Nous pouvons certifier que rien ne décèle plus de légèreté et d'ignorance que la facilité avec laquelle on adopte et l'on reproduit ces interprétations on ne peut plus fausses et plus incomplètes; mais ce n'est pas ici le lieu de nous étendre plus longuement sur cette matière.

Quoi qu'il en soit, ce que nous venons de dire sur l'essence des modes, considérés dans leur situation primordiale, nous met à portée de reconnaître ce qu'ils deviennent dans chaque transposition.

Lorsque l'on veut harmoniser le plain-chant, tous les tons deviennent mixtes, car l'union du plagal à l'authentique est indispensable pour former une harmonie de quelque intérêt.

Voyez, aux exemples livre VIII, première section, *fig.* 1, 2, 3, 4, 5 et 6, les échelles des douze modes ecclésiastiques.

Tous les modes du plain-chant admettent le bémol acci-

dentel sur le *si*. Dans les manuscrits et anciennes éditions, il n'est souvent pas marqué. On n'écrit jamais le dièse, mais on le fait souvent devant le repos : il n'y a rien qui donne au chant une tournure plus barbare que de remonter à la finale d'un morceau ou d'une phrase par un ton entier : on en voit un exemple, planches du livre VIII, *fig.* 7. Il suffit d'avoir le moindre sentiment de goût pour reconnaître qu'il n'y a rien de plus ridicule que de faire le *fa naturel* aux passages que nous avons marqués du signe +.

Outre les modes que nous avons désignés plus haut, il en est que l'on a nommés irréguliers, parce qu'on ne savait trop à quel mode les rattacher ; tel est le petit morceau, livre VIII, *fig.* 8. Isolé comme nous le présentons, il paraît être du huitième ; mais comme il se rattache à une psalmodie qui est du premier, ce qui est contraire à toutes les règles, les uns l'ont corrigé, comme on le voit *fig.* 9, et les autres, le laissant tel qu'il était, en ont fait le principe d'une nouvelle catégorie de modes. Mon opinion à cet égard serait que les pièces, que l'on a ainsi classées, ont eu pour auteurs des amateurs ou compositeurs ignorants qui ne possédaient pas bien la constitution des modes, et qui n'ont pu observer des préceptes qui leur étaient inconnus. Les morceaux de ce genre doivent être rejetés ou corrigés. Il n'en est pas de même de certaines pièces de plain-chant, que l'on a déclarées irrégulières, parce que l'on n'en saisissait pas la modalité au premier coup d'œil ; tel est, par exemple, le graduel *Hæc dies*, que l'on trouve parmi les figures du livre huitième, Pl. 10, *fig.* 34.

Voilà ce qu'il y a de plus important à connaître sur le plain-chant en général ; nous allons maintenant dire quelque chose des diverses modifications qu'il subit dans l'emploi que l'on en fait dans l'église catholique.

§ II. *De la psalmodie.*

On appelle *psalmodie* les mélodies auxquelles l'on adapte les paroles des psaumes et cantiques de l'Écriture sainte. Or, comme les psaumes sont partagés par versets, et que chacun de ces versets a plus ou moins d'étendue, il a fallu trouver des chants convenablement disposés, pour que la voix pût articuler un nombre quelconque de paroles sur un ou plusieurs degrés. Il a été naturel de choisir à cet effet la dominante de chaque mode ; il y a donc autant de psalmodies différentes qu'il y a de modes.

Dans toute psalmodie, quel qu'en soit le mode, il y a trois choses à considérer : 1° l'intonation ; 2° la dominante,

que l'on appelle aussi la teneur ; 3° la médiation ; 4° la terminaison.

L'intonation n'est autre chose que la manière de commencer le premier verset du psaume ; elle peut varier en certaines circonstances qui se rattachent aux usages de l'église.

Le plus ordinairement l'intonation ne se fait qu'au premier verset, et l'on commence le second et ceux qui le suivent par la dominante.

La teneur est la note sur laquelle roule la psalmodie, celle que l'on *tient* le plus constamment, puisqu'elle règne depuis l'intonation jusqu'à la médiation, et depuis celle-ci jusqu'à la terminaison. Il y a néanmoins des psalmodies qui ont deux teneurs, l'une de l'intonation à la médiation, l'autre de la médiation à la terminaison, à l'exception de celle que l'on trouvera *fig.* 18, *a* ; elles sont toutes d'invention assez moderne : celle même que nous venons de citer ne remonte pas à une haute antiquité.

La médiation est l'endroit du psaume où le verset est partagé en deux, ce qui se désigne en typographie par un astérisque *. Il se fait à ce moment une pause précédée d'un mouvement ascendant ou descendant dans la mélodie qui se reproduit à chaque verset. Dans quelques psalmodies, peu estimables, la médiation n'est précédée d'aucun changement, et la teneur se prolonge jusqu'à l'astérisque.

La terminaison se forme de la partie de mélodie où l'on quitte la teneur pour arriver à la conclusion du verset. Comme tous les psaumes sont ordinairement suivis d'un petit morceau appelé antienne, il n'est pas nécessaire que la terminaison soit arrêtée sur la finale : elle peut se faire sur diverses notes de l'échelle du ton. Il résulte de là que les terminaisons sont fort variées dans chaque mode ; les médiations d'un mode offrent quelques différences selon les pays ; les intonations sont en général partout les mêmes. Dans certains cas il est d'usage d'orner la psalmodie en y ajoutant quelques notes qui enrichissent la forme sans altérer le fond ; cela se fait pour les cantiques évangéliques et les introïts : en d'autre cas on simplifie la forme.

On trouvera, *fig.* 10 et suiv., les psalmodies les plus usitées avec quelques-unes des variations de leurs intonations, médiations et terminaisons. La *fig.* 10, *a*, offre la psalmodie du premier mode ; même *fig.* en *b* et *c*, on voit une variation dans la médiation. Les *fig.* 10, *d*, *e*, *f*, *g*, *h*, offrent des variations de terminaisons. La *fig.* 11, *a*, *b*, offre la psalmodie du second mode : la même *fig.* en *c* offre une manière d'orner l'intonation et la médiation pour les cantiques évangéliques. Dans la *fig.* 12, *a*, *b*, on remarquera la psalmo-

die du troisième mode avec une variation à la médiation ; même *fig. c, d, e*, on voit différentes terminaisons. A la *fig.* 13, *a, b*, se trouve la psalmodie du quatrième mode, dont nous donnons ici trois terminaisons, *b, c, d*. La *fig.* 14 offre la psalmodie du cinquième mode avec deux terminaisons. La *fig.* 15, *a, b, c*, présente trois médiations du sixième mode, et de la plus usitée de ses terminaisons. Nous donnons, *fig.* 16, *a* et *b*, la psalmodie du septième mode avec deux intonations et sept terminaisons, *c, d, e, f, g, h, i*. Celle du huitième se trouve *fig.* 17, *a* ; et *b, c, d* pour les terminaisons. Enfin la *fig.* 18 offre trois psalmodies irrégulières : la première se rattache au premier mode ; la seconde, *b*, au sixième ; la troisième, *c*, au deuxième. On peut remarquer que les deux premières ont chacune deux teneurs ou dominantes ; la troisième n'en a qu'une.

§ III. *Des morceaux écrits en plain-chant.*

On peut composer en plain-chant toutes les pièces du service de l'église, telles que messes, qui comprennent le *Kyrie*, le *Gloria*, le *Credo*, le *Sanctus* et l'*Agnus Dei* ; antiennes, répons, hymnes, introïts, graduels, proses, offertoires, etc.

Pour ce qui est des messes, il y a deux manières de les traiter ; la première, qui est la plus ancienne et celle que l'on doit préférer à tous égards, consiste à donner à chacune des pièces une mélodie particulière convenablement adaptée au sens des paroles : on doit chercher à y conserver un même caractère, ce qui n'exclut pas une variété raisonnable, ainsi qu'on peut le voir *fig.* 19, 20, 21 et 22, Pl. 3 et suiv., où l'on trouve les *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus* et *Agnus* d'une messe, dont la composition est fort ancienne, et qui offre dans son genre de grandes beautés.

La seconde manière dont l'abbé Henry Dumont, né en 1610, mort en 1684, paraît avoir été l'inventeur, consiste à composer les cinq pièces de la messe d'une phrase unique, sur laquelle on adapte les cinq pièces qui forment le corps de la messe. Cette manière est détestable et des plus ridicules : il est contraire au bon sens de se servir d'une même invention mélodique pour des chants dans lesquels les sentiments exprimés par les paroles sont totalement différents. Il est probable que cette idée est venue de l'ancien usage de composer des messes entières par une mélodie donnée : mais ici, tout ce que ce genre de composition offre d'intéressant se trouve perdu, puisque le principal travail consistait alors à cacher la mélodie donnée au milieu de riches et pompeux accords et d'une foule d'intrigues

harmoniques, ce qui exigeait une grande pratique et une invention féconde, tandis que les messes que nous attaquons ici ne servent qu'à mettre à nu la stérilité du compositeur et son mauvais goût. On trouvera, *fig.* 23, le *Credo* d'une messe de Dumont du premier mode, nous le donnons tel que l'auteur l'a écrit, et non tel qu'on le lit en plusieurs livres manuscrits et imprimés. Ce morceau, quoique monotone, ne manque pas de mérite, et cependant il ennuie: que l'on juge par-là de ce que peut être une messe entière, rebattant sans cesse le même thème.

Les antiennes sont de courts morceaux qui se chantent avant ou après les psaumes, selon les usages: le chant doit en être fort peu orné, et presque syllabique: on en voit des exemples *fig.* 24, 25, 26, 27; l'antienne doit, comme nous l'avons dit, avoir un commencement qui la lie convenablement à la terminaison du psaume.

Le répons est un morceau de plain-chant dans lequel il est permis de tirer du mode dans lequel on travaille tout le parti possible. Il se compose de deux parties distinctes: le corps du répons, qui doit être disposé de telle manière que vers la moitié il soit possible de reprendre à l'endroit que l'on nomme la réclame. La seconde partie s'appelle le verset, après lequel on retourne à la réclame, puis vient le *Gloria patri*, et une seconde répétition de la réclame: le plus souvent on se sert, pour les versets et le *Gloria*, d'un chant particulier à chaque mode, et que la lecture des livres d'office apprendra. On voit aux exemples, *fig.* 28, Pl. 8, un beau répons du troisième mode.

La composition des hymnes ne ressemble point à celles des autres pièces de plain-chant: on doit se conformer à la mesure des vers et à leur quantité, sans s'inquiéter de la liaison des mots entre eux, et des contre-sens qui peuvent résulter de leur disposition et du repos que l'on est obligé de faire à chaque vers. Les plus anciennes hymnes étaient en vers iambiques, saphiques et asclépiades; les mots y étaient arrangés de telle sorte que si la pénultième, syllabe du vers, était brève de nature, elle devait l'être aussi de prononciation: le chant des hymnes se symétrisait alors naturellement; cette sage règle n'a pas continué à être observée, et il en résulte que le compositeur se trouve dans la nécessité de faire des fautes de prosodie ou de ne point donner au chant de chaque vers, semblable d'ailleurs, une disposition relative. *Voyez* aux exemples, *fig.* 29 et 30, deux hymnes anciennes, et *fig.* 31 et 32, deux hymnes modernes.

L'introït n'est autre chose qu'une antienne un peu développée, qui se chante avant le premier verset d'un psaume

suivi du *Gloria*, après lequel on reprend l'introït. Nous en donnons un exemple, *fig.* 33, liv. VIII, Pl. 9; on doit avoir l'attention de combiner le début de l'introït de manière à ce qu'il se reprenne aisément et se lie à l'*amen* du *Gloria*, ainsi qu'il se pratique pour les antiennes à la suite des psaumes ordinaires.

Le graduel est un véritable répons, dont le verset est composé comme le reste du morceau : ce qui différencie le graduel du répons, c'est qu'il n'a ni réclame ni *gloria;* on prend en chœur les derniers mots du verset, et le tout se termine par la répétition de la traînée de notes qui se trouve d'ordinaire à la fin du corps du graduel, et que l'on appelle *neume*. On en voit un exemple *fig.* 34, Pl. 10.

Le graduel est souvent suivi d'un autre morceau appelé l'*alleluia* : c'est encore un répons accompagné d'un verset, qui à cela près, que l'on ajoute avant et après, le mot *alleluia* ne diffère presque en rien des répons graduels.

L'introduction des proses ou séquences dans l'office divin n'est pas fort ancienne. Ce sont des espèces d'hymnes mesurées ou rimées, dont les strophes marchent deux à deux sur un même chant; à la fin de la prose se trouve quelquefois une prière pour laquelle on ralentit le mouvement. A très-peu d'exceptions près, toutes les proses sont des chants modernes, mesurés à la manière de la musique : leur composition, sous le rapport de la quantité syllabique, présente souvent des inconvénients analogues à ceux que nous avons signalés dans les hymnes; si la mesure des vers change dans le courant de la prose, il va sans dire que la musique doit se reposer sur ce changement. On verra, *fig.* 35, planches du liv. VIII, la prose de Pâque, qui est fort ancienne, et *fig.* 36 la prose de Noël, diocèse de Paris, qui est en style moderne.

De tous les morceaux qui se chantent à la messe, l'offertoire est celui au chant duquel l'on donne le plus de développements; c'est une longue antienne fort ornée, comme l'on peut le voir par l'exemple que nous donnons *fig.* 37.

Le dernier des morceaux de la messe qui se chante en plain-chant est la communion ; c'est une petite pièce qui ne diffère en rien d'une antienne, et dont on voit des exemples *fig.* 33 et 39, Pl. 12 et 13.

Avant de terminer ce paragraphe, nous devons dire un mot du plain-chant musical, que l'on appelle en italien *canto fratto*. Les morceaux qui existent en ce genre sont en général d'un goût détestable; il semble que l'on prenne à tâche d'emprunter à la musique les formules les plus mal imaginées, les ornements les plus bizarres et les plus inconvenants. Tandis qu'il serait si facile de noter en plain-chant

des pièces de musique à une ou plusieurs parties clairement écrites, on se jette sur des phrases dépourvues d'agrément et de symétrie; en vérité les ecclésiastiques, qui ne connaissent de la musique autre chose que de pareils échantillons, ont bien raison d'en concevoir une triste opinion : que les musiciens cherchent donc à leur persuader que ces stupides inventions n'ont rien de commun avec la musique religieuse, telle que nous la comprenons, telle que la comprennent tous les bons esprits.

§ IV. *Des faux-bourdons.*

L'harmonie sur le plain-chant peut se présenter sous deux aspects principaux : 1° eu égard à la constitution des parties qui accompagnent la mélodie primitive, lesquelles peuvent être traitées, soit note pour note, soit en contre-point fleuri, soit dans le style antique, soit à la manière moderne, 2° eu égard au nombre des parties d'accompagnement et à la position qu'occupe le chant parmi elles.

Sous le premier rapport nous avons d'abord à nous occuper des faux-bourdons : on peut les ranger en trois classes.

La dénomination de faux-bourdon n'appartient réellement qu'à la première de ces quatre espèces, qui est fort ancienne, et doit incontestablement remonter à l'époque des premiers essais de l'harmonie. Voici en quoi consistait, dans l'origine, le véritable bourdon. On prenait le plus souvent l'une des psalmodies ordinaires de l'un des huit tons du plain-chant, et l'on en disposait l'harmonie de manière à ce que la mélodie grégorienne, étant placée à la partie supérieure, eût toujours au-dessous d'elle la quarte et la sixte jusqu'à la dernière note de la médiation, où la partie inférieure prenait l'octave et la partie médiaire la quarte, au-dessous du chant (c'est-à-dire la quinte de la basse, chacune d'elles faisant à cet effet un saut convenable). Après le repos de la médiation on reprenait l'accord de sixte, et l'on procédait à la terminaison, comme l'on avait fait à la médiation, le tout sans aucune altération de l'échelle diatonique, *voyez, fig.* 40, Pl. 13, un exemple de faux-bourdon sur le huitième ton.

Cette harmonie a de l'âpreté : elle sent l'inexpérience, c'est l'art dans son enfance : néanmoins ceux qui ont les tons d'église dans l'oreille y trouvent un certain charme, précisément à cause de cette teinte sombre qui la caractérise. C'est avec raison qu'on l'a nommée faux-bourdon, c'est-à-dire fausse-basse ou basse déplacée, puisque la partie aiguë donne la note qui devrait se trouver à la basse dans la position naturelle des parties.

Les faux-bourdons de seconde espèce sont tout simplement de l'harmonie en notes égales sur le chant des psaumes : cette classe peut se sous-diviser en deux sections, l'une contenant les faux-bourdons, où n'entre que l'accord parfait, l'autre admettant l'accord de sixte. Nous donnons *fig.* 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, Pl liv. VIII, les faux-bourdons dont se sert à Rome la chapelle pontificale. L'exemple, *fig.* 49, est un faux-bourdon mesuré, où est admis l'accord de sixte, et le retard ordinaire de la quarte sur la dominante. Nous avons cru inutile de donner les faux-bourdons pour les huit, tous du diocèse de Paris qui ne sont qu'une imitation de ceux de *Rome*.

Une autre espèce d'harmonie, aujourd'hui tout à fait oubliée, a porté aussi le nom de faux-bourdon ; elle a fait pendant plus de trente ans l'admiration des Romains. Cette troisième espèce de faux-bourdon était exécutée par une voix seule, accompagnée de l'orgue, qui touchait seulement une basse, en tenues dont la mélodie était tirée de l'un des tons du plain-chant (celui sur lequel on était convenu d'exécuter un faux-bourdon) ; pendant ce temps la voix faisait des passages plus ou moins rapides, composés de noires, croches, doubles croches etc., avec trilles, appogiatures, gruppettes, etc. Parfois on introduisait des récitatifs et des morceaux déclamés; la basse de l'orgue était la même à tous les versets du psaume : chaque voix de soprane, alte, ténor ou basse, cherchait dans le verset qui la regardait à varier les mélodies et les artifices. D'ordinaire ces morceaux se chantaient *alla mente ;* cependant il existe des morceaux de ce genre imprimés pour l'usage de ceux qui n'étaient pas d'habiles improvisateurs. Ces recueils obtinrent un grand débit à l'époque où ils furent publiés; mais cette vogue, ainsi que celle de toutes les caricatures, fut de courte durée.

§ V. *Des contre-points sur le plain-chant.*

Le faux-bourdon, dans l'acception moderne du mot, ne s'applique ordinairement qu'aux psalmodies harmonisées, d'après les principes que nous avons exposés plus haut ; mais l'on peut aussi donner à une pièce de plain-chant quelconque une harmonie, note contre note, à plus ou moins de parties. Cette manière est peu en usage, parce qu'elle produirait un effet ennuyeux à cause de la quantité de notes qui entre d'ordinaire dans une composition. Elle peut néanmoins se pratiquer avec avantage sur des pièces telle que les *Kyrie*, *Gloria*, etc., de la messe.

Le genre, que l'on emploie le plus ordinairement quand

on veut harmoniser une pièce de plain-chant, est le contre-point fleuri. On s'en sert de deux manières.

Premièrement les chanteurs, ayant tous devant les yeux le même livre de plain-chant, l'une des parties chante la *teneur*, c'est-à-dire le texte sur lequel on doit improviser : c'est sur cette partie primitive que toutes les autres se traitent. Quand nous lisons dans les vieux écrivains les règles de ces genres de composition, elles nous paraissent bien étranges ; c'est que nous ne songeons pas qu'elles rentraient dans le caractère des modes du plain-chant, et que c'est là un terrain qui ne peut indifféremment recevoir toute espèce de semences.

Quoi qu'il en soit, la France, où le goût musical a été de tout temps plus ou moins arriéré, n'a jamais abandonné la manie d'improviser sur le plain-chant ; les changements qui survinrent dans les diocèses où l'on quitta l'usage du bréviaire romain ne firent point quitter cette habitude, et si aujourd'hui le combat a cessé, ce n'est que faute de combattants ; je dis le combat, et pour cause : car c'était bien une bataille perpétuelle, un massacre où tous les soldats semblaient s'égorger ; c'était bien un champ de bataille que ces chœurs de cathédrales, où l'on entendait des chantres traîner sourdement les sons rauques du grave de leur voix, puis les hautes-contre criant à tue-tête, et les tailles leur correspondant du mieux possible. Tous ces braves gens n'avaient pour cela d'autre règle que l'habitude ; ils tâchaient de partir sur une des notes de l'accord, et pour le reste ils s'abandonnaient à la providence.

L'usage du chant, sur le livre exécuté par les voix, est à peu près complétement perdu ; on l'a conservé à la chapelle pontificale ; mais comme il ne consiste qu'en une perpétuelle harmonie de tierce, il n'a pas les inconvénients signalés plus haut ; il en a d'autres, et notamment un fort choquant, qui est l'emploi très-fréquent du passage qui fait fausse relation de triton.

Il existe encore en France un autre genre d'improvisation sur le plain-chant, c'est celle qui s'exécute par le serpent, là où l'on en a encore l'absurde usage : tandis que les parties font le plain-chant à l'unisson, le serpent s'essaie à faire des traits dans les notes élevées, il cherche à créer de petites mélodies chromatiques avec toute la grâce que pourrait avoir un Hottentot à chanter les airs les plus tendres et les plus gracieux de Mozart ou de Rossini : tout ce que l'on peut imaginer de plus extravagant paraît être en cette occasion ce que l'on recherche le plus ; et il se trouve des gens qui admirent de telles stupidités ! que diraient-ils, si au milieu des cérémonies religieuses les plus imposantes, lorsque

l'église déploie toutes ses pompes aux yeux des fidèles, quelqu'un se détachait tout à coup d'un groupe posé dans l'attitude la plus noble et la plus respectueuse, et venait, par les gambades les plus indécentes, les pirouettes les plus grotesques, renouveler les turpitudes de la fête des fous et des ânes ?

Le contre-point dont nous venons de parler s'appelait en français chant sur le livre, et en italien *contrappunto alla mente* : le contre-point écrit se désignait par l'expression latine de contre-point *ad videndum*.

Il existe dans les anciennes pièces de musique sacrée d'excellents morceaux en ce genre, dans lesquels est conservée toute la sévérité de style que comporte la tonalité du plain-chant : ces morceaux sont pleins de gravité, et les imitations nombreuses qui s'y rencontrent entre les parties leur donnent un intérêt suffisant pour qu'on ne se plaigne pas de la sévérité qui a présidé à leur composition, et qu'on ne les accuse pas de sécheresse. Voici comment ces pièces sont ordinairement conçues : on fait entrer chaque partie en imitation sur les premières notes du plain-chant : il est fort élégant d'extraire ces imitations du plain-chant lui-même, et si l'on veut, dans ce cas, tirer un meilleur parti du thème, il y a de l'avantage à le faire entrer le dernier, puisque alors l'on a toute liberté pour traiter convenablement et régulièrement les entrées de chacune des parties qui se régissent entre elles, mais ne sont pas esclaves d'une partie unique et immuable. D'ailleurs, en prenant une telle mesure, l'entrée des grosses notes du plain-chant produit un effet très heureux. Il y a des morceaux de ce genre où l'on rencontre des canons qui se prolongent pendant tout le morceau, ce sont là des résultats scientifiques auxquels les harmonistes arrivent par une longue étude et une application continue. On trouvera, livre VIII, *fig*. 50, 52, 54, 56, 58, 60, 62, 64, 68, Pl. 17 et suiv., des exemples de contre-point sur le plain-chant dans le style antique. Ils méritent tous d'être attentivement étudiés.

Il est une autre manière de composer sur le plain-chant : c'est d'écrire sur les mélodies qu'il fournit une harmonie moderne dont le résultat soit bon, sans avoir égard à la tonalité antique : on en a vu des exemples à la fin du liv. Ier, *fig*. 133, 134 et 135, Pl. 141 et suiv. Ceux qui voudraient en consulter un plus grand nombre peuvent se procurer les recueils publiés par le continuateur de ce *manuel* (1). Les pièces en ce

---

(1) *Ordinaire de l'office divin*, arrangé en chant sur le livre, par divers auteurs, publié par J. Adrien de La Fage. Cet ouvrage est formé de deux parties ; l'une pour le matin, l'autre pour l'après-midi. La pre-

genre peuvent être attaquées sous plusieurs rapports : le premier est le défaut d'assortiment des parties, car il est impossible de dissimuler qu'il n'est pas naturel de réunir ensemble deux compositions essentiellement différentes quant à leur ordonnance tonale. Aussi la plupart des morceaux de ce dernier genre n'ont-ils été écrits que pour satisfaire à des exigences de personnes, de localités ou de circonstances, et par des compositeurs qui connaissaient avant tout le côté vulnérable d'un pareil travail, mais qui étaient obligés de le donner tel qu'on le leur demandait.

CHAPITRE II.

DE LA MUSIQUE D'ÉGLISE PROPREMENT DITE.

§ VI. *Des parties de l'office qui s'écrivent en musique.*

Toutes les parties de l'office (le plus grand nombre a été indiqué ci-dessus) peuvent être mises en musique, et cette musique peut être composée dans le style ancien ou moderne, avec ou sans accompagnement, lequel peut être exécuté par l'orgue ou par l'orchestre. Les morceaux que l'on met habituellement en musique prennent le nom de messes, psaumes ou vêpres, hymnes, motets, graduels, *Te Deum*, offices des morts, de la semaine sainte, etc.

Les anciennes messes, traitées en style sévère ou demi-sévère, ont d'ordinaire un premier *Kyrie*, suivi d'un *Christe* habituellement écrit pour les parties solo, après lequel on chante le dernier *kirie*, qui fort souvent est la reproduction variée du premier. Dans le style moderne, on ne sait si l'on veut qu'un seul morceau des trois précédents. Vient ensuite le *Gloria*, qui, en style antique, commence par les mots *Et in terra*, parce que le célébrant prononce les paroles *Gloria in excelsis Deo*. Cette pièce se divise en deux parties; la seconde commence au premier *Qui tollis*. Dans le style moderne, on peut commencer par les paroles *Gloria in excelsis*, qui sont fort brillantes et fort propres à un beau début ; on divise le reste comme on le juge convenable pour

---

mière contient deux séries de messes des différents rites, depuis les solennels majeurs jusqu'aux simples, *sept livraisons ;* la seconde se compose des quatre antiennes à la Vierge, et de toutes les prières du salut, *six livraisons :* en tout treize livraisons de 24 à 32 pages ; chez Canaux, boulevart Saint-Denis, n° 14.

en tirer des solos, duos, trios, etc., avec ou sans chœurs jusqu'au *Cum sancto*, qui est ordinairement une fugue.

On sent que l'on est libre de traiter tout le morceau en chœur ; cela même est nécessaire dans la musique brève. En Italie, le *Gloria* est toujours la pièce à laquelle on donne le plus de développement : en France, il y a des compositeurs qui préfèrent s'étendre sur le *Credo*, qui est en effet plus dramatique. Cette dernière pièce, est dans l'ancienne manière, toujours en chœur : on change ordinairement de mouvement aux paroles *Crucifixus*, etc., qui, dans le style moderne, sont presque toujours en solo. En France, beaucoup de compositeurs font partir le solo de l'*Incarnatus est*, et mettent une fugue sur les paroles *Et vitam*, etc., même lorsqu'il y en a eu sur *Cum sancto*, etc.

Le *Sanctus* se forme d'un chœur et du *Benedictus*, confié ordinairement aux parties solo ; on substitue quelquefois à ce dernier morceau la strophe *O salutaris*, etc. Après le *Benedictus* on reprend l'*Hosanna*. L'*Agnus Dei* est d'ordinaire un *Andante*, suivi quelquefois d'un morceau moins lent : dans les messes allemandes, c'est un usage à peu près établi de répéter la fugue *Cum sancto* sur les paroles *Dona nobis pacem*, à moins que l'on aime mieux composer une fugue nouvelle.

Quelquefois encore on chante en musique l'*Introit*, qui doit toujours être bref, et le *Graduel* auquel on peut donner un peu plus d'étendue. A l'*Offertoire* on chante un motet que l'on doit choisir, de telle dimension qu'il remplisse à peu près exactement les cérémonies qui précèdent la préface. Tel est l'emploi le plus ordinaire des motets : ces pièces jouissent, quant à la coupe et quant à l'étendue, de toute la liberté possible : on s'en sert surtout dans les chapelles des souverains, pour chanter durant les messes basses.

Les psaumes des vêpres, que l'on appelle aussi vêpres, peuvent être écrits comme chacun l'entend, selon les usages des localités : il en est de même des hymnes. Les *Te Deum* se chantant particulièrement à des jours de fêtes extraordinaires, doivent être traités avec beaucoup de soin, et étendus ou resserrés selon les circonstances.

L'office des morts se compose de la messe qui commence à l'*Introit*, auquel, dans la manière moderne, on lie le *Kyrie*, que l'on traite en fugue. Le *Graduel* se dit à volonté en musique ou en plain-chant : la prose *Dies iræ* s'écrit en musique, et c'est le morceau sur lequel il est permis et convenable de s'étendre : il faut qu'un compositeur ait bien peu de sentiment pour ne pas se sentir inspiré par cet admirable et vraiment religieuse poésie. Toutes les autres parties de la messe, c'est-à-dire l'*Offertoire*, le *Sanctus*, l'*Agnus Dei*,

et la *communion*, s'écrivent en musique; on fait ordinairemen une fugue sur ces dernières paroles de la communion.

Parmi les morceaux qui font partie de l'office de la semaine sainte, on distingue les lamentations du prophète Jérémie, modèles inimitables de poésie religieuse et patriotique. La composition de ces pièces est tout abandonnée au génie et au sentiment du compositeur.

Telles sont les parties de l'office qui sont remises entre les mains du musicien. Maintenant, il peut les revêtir des mélodies et harmonies convenables, selon les moyens indiqués au commencement de ce paragraphe : cette matière va nous occuper dans les trois paragraphes suivants.

§ VII. *Du contre-point fugué.*

On appelle *contre-point fugué* un morceau dans lequel on prend une phrase tirée du plain-chant ou inventée par le compositeur, et on la promène dans les diverses parties, en tâchant d'en varier les entrées autant de fois qu'on le juge à propos, puis on recommence la même opération sur une autre phrase en la liant à la précédente. Toutes les pièces que l'on possède en ce genre sont écrites dans les modes du plain-chant; mais on pourrait en composer également en suivant la tonalité moderne. Ces morceaux sont disposés pour les voix seules sans accompagnement; les meilleurs ont pour auteur le célèbre Jean Pierluigi de Palestrina : le nom de ce grand homme a été donné depuis à toute musique écrite pour les voix sans accompagnement, que l'on a nommée *musique alla Palestrina*. On n'aurait dû l'appliquer qu'aux pièces où les formes de son style étaient imitées. On en trouvera des exemples dans chacun des modes du plain-chant, liv. VIII, *fig.* 51, 53, 55, 57, 59, 61, 63, 65, Pl. 17 et suiv.

Nous allons examiner le n° 51. Il est formé d'une strophe d'hymne du premier ton, transposé à sa quarte. La basse donne le motif du plain-chant, qui est imité à la quinte par le contralte, et à l'octave par le soprane. Le ténor fait ensuite son entrée sur le même degré que la basse. Cette première phrase se termine par une cadence parfaite sur la tonique. Le soprane poursuit le plain-chant en notes carrées, mais cette seconde phrase a été liée avec la première par l'attaque en duo entre le ténor et le contralte, faite au temps faible de la mesure où tombait la cadence. La basse rentre en imitant l'attaque du ténor à la quarte inférieure : le ténor continue en observant la même forme de notes, que la basse imite de nouveau. Cependant le contralte fait une imitation diminuée du soprano à la quinte inférieure,

aprés laquelle il attaque une nouvelle phrase de plain-chant, que le soprane imite à son tour à la quarte. Avant l'entrée du contralte, il y a eu cadence à la quinte du ton; le ténor et la basse ont servi à former la liaison. Le ténor présente ensuite une nouvelle imitation de la même phrase à l'octave inférieure, par rapport au contralte. Cette phrase se termine par une cadence à la quarte du ton, qui n'arrête pas une nouvelle imitation du contralte, laquelle amène une modulation à la seconde inférieure; modulation fort usitée dans ce mode. La basse attaque alors la dernière phrase en notes diminuées, et en conservant, quant à l'intonation, la teneur du plain-chant, ce qu'observent également les parties imitantes. La basse répete de nouveau cette dernière phrase en notes communes, et conduit à la conclusion.

Nous engageons le lecteur à faire l'analyse de quelques autres pièces citées dans notre huitième livre; un travail de ce genre n'offre point de difficultés et produit d'excellents résultats.

C'est ici le lieu de remarquer que dans les morceaux de style antique, on ne doit pas s'étonner de voir que le plus ordinairement les dièses et les bémols sont omis, bien que ces accidents doivent se faire comme s'ils étaient marqués. Cela vient de ce que les compositeurs des quinzième et seizième siècles se conformérent à l'usage suivi avant eux, lequel reposait sur cette régle établie parmi les chanteurs, que *chaque fois que la consonnance imparfaite montait elle devait se faire majeure, et mineure lorsqu'elle descendait.* Leur régle était fondée sur ce principe, que la consonnance majeure tend à monter et la mineure à descendre. Dans tout autre cas, le compositeur devait marquer les accidents pour éviter toute équivoque. Ce n'est que dans le dix-septième siècle que l'on prit l'habitude de marquer tous les dièses et bémols (1).

Nous devons encore faire observer ici que, dans le cas où l'où voulait ôter le bémol à une note qui le portait à la clef, on se servait, non de bécarre, mais du dièse, afin d'éviter les erreurs qui auraient pu avoir lieu dans la transposition.

Enfin, nous remarquerons que ce fut pendant longtemps une régle établie de ne mettre jamais plus d'un accident à

(1) Les compositeurs s'étant aperçus, que leur musique était souvent mal interprétée finirent par écrire les accidents : j'ai vu dans plusieurs anciennes pièces d'église ou de chambre une indication conçue à peu près en ces termes : *le dièse et le bémol ne doivent se faire qu'alors qu'ils sont notés.*

la clef; mais comme alors on n'en mettait dans aucun des tons du plain-chant qui ont rapport aux tons modernes de *ré mineur*, *fa majeur* et *sol mineur*, il en résultait que l'on n'avait qu'un seul bémol à la clef quand on était en *sol mineur* ou en *si bémol majeur*, et un seul dièse quand on était en *ré majeur*. Cet usage s'est conservé fort long-temps, et n'a tout à fait disparu qu'à la fin du siècle dernier.

§ VIII. *Des morceaux de musique d'église avec accompagnement d'orgue.*

L'usage de l'orgue, appliqué à l'accompagnement des voix, ne date que de la fin du seizième siècle.

La musique composée de cette manière est souvent appelée *musique a cappella*; mais on ne devrait donner ce nom qu'à celle qui est écrite dans les tons du plain-chant. Si l'on prenait cette dernière acception pour distinguer la musique accompagnée de l'orgue de celle où figurent les voix seules, et qui, comme on l'a vu dans le paragraphe précédent, s'appelle *musique alla Palestrina*, on trouverait que sous le rapport de la contexture elle en diffère assez peu pour ce qui est des chœurs. Cependant cette manière de traiter la musique d'église présente toujours des formes moins sévères : on s'aperçoit, dès les premières compositions de ce genre, que le musicien cherchait à faire ce que l'on a nommé depuis de l'*effet*. On a souvent ajouté des basses chiffrées pour l'orgue à des morceaux originairement écrits *alla Palestrina*. Les pièces traitées en solo s'en éloignent davantage : dans la musique *alla Palestrina* il n'est pas d'usage d'employer moins de trois parties dans un morceau, tandis que dans le style *a cappella* l'on peut employer les duos et les solos proprement dits. Toutefois l'orgue n'y doit être traité que comme basse continue ; il peut être partie obligée ou accessoire; mais, dans ce genre, je n'ai point vu de partie d'orgue qui portât des traits de chant : c'est toujours une basse chiffrée qui a quelquefois un court prélude ou une rentrée de deux mesures Dans ce cas, il faut éviter de tomber dans les ornements du style moderne ; il faut multiplier et serrer les imitations. La basilique de Saint-Pierre du Vatican ne fait usage que de la musique de ce genre, et en possède d'admirables modèles (1).

(1) Nous aurions voulu pouvoir donner quelques modèles en ce genre, mais les planches de cette seconde partie sont déjà si nombreuses, que nous nous voyons forcés d'y renoncer.

§ IX. *Du style d'église concerté et accompagné.*

On appelle style d'église concerté celui où les voix sont accompagnées soit par l'orgue obligé, soit par les instruments ordinaires de l'orchestre.

Ce style est aujourd'hui le plus usité, et même, à l'exception de quelques basiliques de l'Italie, le seul usité depuis que la musique scénique a tout envahi, la plupart des pièces de musique d'église ne diffèrent en rien de la musique de théâtre, et quelquefois même du style de théâtre le plus familier, seulement on y fait par moments entendre des fugues, souvent fort légères et d'une grande liberté de facture; on y introduit tous les instruments bruyants, jusqu'à la grosse caisse.

Il serait à désirer que les compositeurs qui travaillent pour l'église se rapprochassent, quant au style et aux accompagnements, des grands maîtres du siècle passé, et dont M. Chérubini est encore de nos jours un excellent modèle. Ils pourraient parvenir ainsi à se créer un style mixte, qui participerait du style sévère et du style libre : on entendrait alors des airs pathétiques et des chœurs capables d'inspirer le recueillement : il est triste d'avouer que les morceaux d'un tel genre ne peuvent naître que d'un sentiment religieux, et que ce sentiment manque à la plupart des compositeurs.

Et quand ils le posséderaient au plus haut degré, quels moyens ont-ils aujourd'hui en France pour faire entendre leurs productions? quelles sont les voix que l'on met à leur disposition? quels avantages leur présente-t-on pour les encourager à embrasser la carrière de la musique religieuse? où sont les places que l'on leur offre? Le petit nombre de celles qui existent est presque entièrement exploité par des mercenaires qui n'ont pas la première idée de la composition, qui souvent même ne font pas leur profession de la musique, et en conséquence font exécuter tout ce qui existe de plus misérable et de plus mauvais goût. D'ailleurs, comment les places de maître de musique d'une église seraient-elles remplies par des artistes de quelque talent, elles ne donnent pas de quoi vivre, et si quelques hommes de mérite en ont quelquefois accepté, c'était de leur part un dévouement dont on devait leur savoir gré car il est malheureusement fort rare.

Il n'y a pas encore longtemps, qu'à Paris du moins on pouvait entendre de la musique sacrée, cela n'est plus depuis la suppression de la chapelle du roi, et de l'école de musique classique, fondée et dirigée pendant quinze ans par notre maître, le tant regrettable Choron (1).

(1) *Voyez* livre XI.

Quoi qu'il en soit, les compositeurs, qui voudront acquérir les connaissances nécessaires pour traiter convenablement le style concerté, ne pourront mieux faire que de consulter les ouvrages des illustres maîtres qu'a produits l'Italie dans le cours du siècle passé; c'est là qu'ils pourront s'instruire du genre d'effets propre à la musique religieuse, et du caractère noble, sérieux et pathétique que l'on peut imprimer aux compositions destinées à l'église : ils en ont laissé les plus parfaits modèles, et nous regrettons de ne pouvoir en insérer dans nos exemples. Il nous est permis du moins de citer le célèbre offertoire de Jomelli, *Confirma hoc, Deus;* on peut y joindre la messe des morts tout entière de ce grand homme, qui s'est acquis en ce genre une gloire que rien ne pourra jamais effacer. Il faut placer au même rang, sinon en un plus haut encore, à raison de sa hardiesse et de sa vigueur, le célèbre Durante, qui a fleuri quelque temps avant lui, et qui a consacré sa vie entière à ce genre de composition. La bibliothèque du Conservatoire de Paris possède une copie complète de ses œuvres, parmi lesquelles on distingue sa messe des morts à huit voix, et ses litanies de la Vierge. Léo et Pergolèse sont parmi les contemporains de Durante ceux qui ont laissé les plus beaux modèles dans le genre, dont nous parlons ici. Le *Stabat* du dernier, son *Confitebor*, et son *Laudate*, sont connus de tout le monde. Parmi les contemporains de Jomelli, nous citerons encore David Perez, que ses matines des morts à cinq voix suffiraient pour illustrer. L'école allemande fournit un grand nombre d'auteurs très-estimables. L'un des plus recommandables est incontestablement Michel Haydn, frère de Joseph. L'école française ne pourait citer qu'un fort petit nombre de pièces du siècle passé qui méritassent d'être conservées : le mauvais goût infectait alors les églises, et ce n'est que parmi des auteurs assez modernes que l'on trouve de bons morceaux d'églises, qui sont du reste peu connus, parceque, ainsi qu'il a été dit plus haut, on manque d'occasions pour les entendre.

CHAPITRE III.

DES PIÈCES DE MUSIQUE QUI S'EXÉCUTENT A L'ÉGLISE, SANS FAIRE PARTIE DU SERVICE DIVIN.

§ IX. *De l'oratorio.*

On appelle oratorio un drame lyrique sacré, écrit le plus souvent en langue vulgaire, et destiné pour l'église. Il ne faut pas confondre cette sorte d'oratorio avec un genre de compositions auxquelles nous donnons en France le même nom, et que l'on appelle en Italie *opéra sacré*, cette dernière espèce d'oratorio est destinée au théâtre, et ne diffère des drames ordinaires que parce que le sujet est pris dans l'Écriture sainte. L'oratorio, proprement dit, paraît avoir eu pour inventeur saint Philippe Néri, fondateur de la congrégation de l'Oratoire. On pourrait, en le rapprochant des mystères, faire remonter son origine beaucoup plus loin. Dans les pièces de ce genre on n'admet ni intrigues ni mouvements passionnés. C'est le plus souvent une conversation, ou tout au plus une légère action qui se passe entre quelques personnages pieux, et qui a pour sujet le mystère qui fait l'objet de la solennité. La musique de ce genre admet les mêmes moyens que le style concerté, mais elle comporte plus de légèreté et d'agrément. Les modèles les plus parfaits que l'on puisse en fournir sont, pour l'école italienne, l'oratorio de sainte Hélène, par Léo, et la Passion du célèbre Jomelli, on y joindrait Isaac, ou le sacrifice d'Abraham, par Cimarosa, s'il ne méritait, à raison du style et de sa tournure, d'être plutôt compté parmi les compositions dramatiques ordinaires.

Je ne puis m'empêcher de citer ici comme des chefs-d'œuvre dans le même genre plusieurs morceaux de l'école allemande, qui renferment des beautés de premier ordre. Ce sont tous ceux qui ont été écrits en Angleterre par le célèbre Handel, et particulièrement le *Messie*, qui est son chef-d'œuvre; la *Passion*, de Bach et de Graun, celle-ci est également admirable pour la musique et pour la poésie; la *Résurrection* et l'*Ascension*, de Ch.-Ph.-Emmanuel Bach, et les *Israélites dans le désert*, du même auteur. Parmi les

compositions modernes, tout le monde connaît le célèbre oratorio d'Haydn, la *Création*, qui marche de pair avec toutes les belles compositions que je viens de citer; ajoutons-y le *Christ au mont des Oliviers*, de Beethowen. La France peut citer quelques opéras sacrés et certaines messes, et *Te Deum* de M. Lesueur, qui par leur plan, leur forme et leur ensemble, sont de véritables oratorios : aussi l'auteur leur a-t-il donné ce nom.

§ X. *Des cantiques.*

On donne en général le nom de cantique à tout hymne chanté en l'honneur de la Divinité; les protestants appellent de ce nom tout ce qui se chante dans leurs temples. Nous avons vu plus haut que dans l'église catholique on se servait de plusieurs cantiques tirés de l'Écriture sainte; mais ce n'est point de ces sortes de pièces que nous voulons traiter ici. Les cantiques dont nous voulons parler sont ces pièces de poésie écrites en langue vulgaire, qui ont d'ordinaire un certain nombre de couplets. On les chante soit sur des airs de chansons, soit sur une musique écrite exprès. Dans la première hypothèse, il n'y a rien à dire, sinon que cette méthode est de la plus grande indécence. Il n'est pas seulement ridicule de chanter des paroles qui expriment des sentiments religieux sur des airs qui ont été composés pour des chansons grivoises, des chansons de table ou des contredanses, cela est indigne de la majesté du lieu saint.

A l'égard des airs qui peuvent être écrits exprès, nous recommanderons aux compositeurs de les faire aussi faciles que possible. Ils doivent songer que ces cantiques, étant destinés à être appris par routine et chantés tantôt par des enfants de dix à douze ans, tantôt par les jeunes personnes des confréries, parmi lesquelles se trouvent bien rarement des musiciennes, et sous la direction d'ecclésiastiques absolument étrangers à la musique, ils ne sauraient rendre l'exécution trop aisée. Il faut qu'ils pensent aussi que ces airs sont destinés à être chantés en chœur par un grand nombre de voix: ils feront bien de les écrire à trois parties, voix égales, ou à deux dessus et basse, afin que l'harmonie y soit ajoutée si cela se peut; mais dans ce cas ils doivent toujours fixer la mélodie dans la partie supérieure, afin qu'elle puisse être chantée indépendamment des autres, en un mot, qu'elle soit seule obligée. Il est assez peu important qu'ils apportent une grande attention à la prosodie, car tous les couplets, quelquefois fort nombreux, se chantant comme la pre-

mière strophe, s'il n'y avait pas de fautes prosodiques dans le premier, il y en aurait dans les suivants. Pour que l'on pût recommander de la sévérité dans l'observation de la prosodie, il faudrait que les diverses strophes fussent toutes semblables, quant à la disposition et succession des temps faibles et forts de la prononciation, ainsi que nous l'avons indiqué livre VII. Dans ce cas, encore y aurait-il toujours à craindre que l'air ne fût adapté à des paroles différentes des primitives, ce qui détruirait l'effet de l'arrangement prosodique. Il est bon de joindre aux cantiques un accompagnement d'orgue *ad libitum*, et il est à désirer que toutes les églises adoptent l'usage de cet instrument pour accompagner les chants des confréries et des enfants, qui font ou renouvellent leur première communion.

§ XI. *De la musique des religions grecque et protestante.*

La religion grecque n'admet aucun instrument dans les églises, et, en ce qui concerne la musique vocale, emploie des chants fort anciens, composés dans les modes grecs, c'est-à-dire dans ceux de notre plain-chant, mais qui ont un rhythme déterminé. Dans la plus grande partie des localités, ces morceaux ne sont point écrits : on les chante de mémoire, et on se les transmet par tradition.

Les Russes chantent à l'unisson et à l'octave des airs fort graves et fort religieux. On m'a dit qu'en quelques chapelles on faisait de la musique à quatre parties.

Les protestants n'ont en général d'autres chants que les psaumes traduits en langue vulgaire, et qu'ils appellent cantiques. Ces morceaux sont chantés à l'unisson par tous les assistants, et accompagnés par l'orgue, qui entre chaque strophe fait de courtes ritournelles. Il existe en Allemagne des églises où toutes les voix se divisent et chantent en parties, chacun prenant naturellement la partie qui lui convient. Souvent l'on soutient ces masses par des trombonnes qui les accompagnent à l'unisson : on conçoit qu'un aussi grand nombre d'exécutants doit produire un effet des plus imposants. Il en est de même en Angleterre, où les chants des nombreux enfants des écoles de charité produisent une impression qui excite l'enthousiasme des auditeurs. La religion anglicane, qui est celle des sectes protestantes dont le culte est le plus compliqué, laisse à la musique un assez grand nombre de pièces, sur lesquelles ont travaillé les plus célèbres compositeurs anglais. Handel aussi a écrit plusieurs morceaux pour l'usage anglican.

DEUXIÈME DIVISION.

STYLE DE CHAMBRE.

CHAPITRE PREMIER.

DE L'ANCIEN STYLE.

Nous adoptons pour la distribution des matières dans ce second article la grande division en style ancien et style moderne : ce qui nous y décide, c'est que l'ancienne musique de chambre n'existe plus aujourd'hui, et ne figure ici que comme objet d'étude, et d'une étude aussi utile qu'agréable. Nous nous occuperons dans un second chapitre de la musique moderne, si l'on peut donner le nom de musique à des productions aussi maigres, aussi mesquines, aussi insipides que la plupart de celles qui ont la faveur dans les salons de nos jours : un troisième chapitre aura pour objet la musique nationale.

§ I. *De l'ancien style de chambre en général.*

Les expressions *style de chambre* s'expliquent suffisamment d'elles-mêmes, et indiquent assez clairement un genre de compositions vocales, destinées à être entendues à la chambre et au concert, et le plus souvent par des professeurs ou des amateurs décidés. D'après une telle destination, ce genre comporte évidemment un choix d'idées et des développements tout particuliers. En effet, on peut choisir des idées plus abstraites ou plus fines, donner aux développements plus d'étendue, et y introduire toutes les ressources de l'art, toutes les finesses du goût, sans risquer de déplaire à des auditeurs disposés à tout entendre, et pour qui cette récréation est une sorte d'étude. On sent que cette manière serait excessivement déplacée à l'église et au théâtre, parce que, dans ces deux situations, le nombre, la distance des exécutants, l'étendue du local et autres causes du même genre, exigent dans toutes les parties de la composition beaucoup de largeur et de clarté. Outre cela, les circon-

stances ne permettent pas de donner aux développements toute l'étendue dont les motifs seraient souvent susceptibles. A l'église, par exemple, la musique est subordonnée aux rites et à la durée des offices : au théâtre il faut obéir à l'action dramatique, si l'on ne veut pas paraître insupportable au plus grand nombre de spectateurs. Mais pour la musique de chambre, aucune de ces circonstances n'existe et ne vient contrarier l'artiste, qui peut donner un libre essor à son goût, à son génie. Aussi les pièces de ce genre sont-elles, pour l'étude de l'art, d'un intérêt tellement vif, que celui qui a su les étudier, et est arrivé à en comprendre toute la sublimité, y retrouve presque toutes les qualités du style ancien, réunies à celles du style moderne ; en effet, on rencontre dans les productions des grands maîtres en ce genre tout ce que la science peut offrir de plus fin, de plus recherché, de plus profond, appliqué aux mélodies les plus gracieuses, les plus expressives, les plus pathétiques. La collection des principales pièces en ce genre pourrait bien rabaisser un peu la vanité de certains compositeurs dramatiques, qui seraient obligés de reconnaître que toutes les inspirations passionnées, dont ils se croient les inventeurs, ont été trouvées par les compositeurs madrigalesques, dont plusieurs ont été aussi dramatistes distingués, et qu'une foule de formules harmoniques et mélodiques sont dues à ces hommes supérieurs, dont ils ignorent même les noms.

§ II. *Du madrigal sans accompagnement.*

Le madrigal est un genre de composition qui remonte assez loin. Les compositeurs de l'école Gallo-Belge, qui sont les plus anciens auteurs dont nous possédions des pièces d'harmonie de haut intérêt, s'en occupaient avec succès dès le commencement du seizième siècle. Les madrigaux ont de l'analogie avec le contre-point fugué, auquel cependant ils sont fort loin de ressembler entièrement.

La différence la plus essentielle consiste en ce que, même dans les madrigaux simples, c'est-à-dire dans ceux qui sont composés pour des voix sans accompagnement, et qui sont les plus sévères de tous, on prend des licences, que le contre-point fugué ne comporte pas. Les anciens en posaient ainsi les règles : les motifs doivent être de peu d'etendue et de valeurs plus courtes, les tournures plus légères et plus animées dans la musique d'église. Outre cela, il faut avoir continuellement égard au sens des paroles, et faire en sorte que la musique en porte l'expression.

Cette condition, que l'on pouvait éluder dans la musique d'église, en prenant un sujet dans le plain-chant, est ici

de rigueur, puisque le motif est tout d'invention. En outre, quoique les madrigaux se réglent sur la tonalité du plain-chant, et qu'il s'en trouve dans tous les modes, il est à observer que le douzième mode, ordinairement transposé à sa quinte inferieure en *fa* avec le *si bémol* à la clef, et le premier dont la modulation se varie au moyen du dièse et du *bémol* accidentel, sont le plus fréquemment employés. On ne voit presque plus dans les madrigaux de ces mesures à grosses notes si fréquentes dans l'ancienne musique d'église: la mesure la plus fréquemment employée est la mesure ordinaire à quatre temps. Du reste, les règles données pour ce genre, dans les anciens traités, sont vagues et insuffisantes, et il vaut mieux ici consulter les exemples que les préceptes. On trouvera des modèles en ce genre dans les exemples du livre VIII. *Voyez* Pl. 58 et suiv. On remarque parmi ces madrigaux celui de Jean Pierluigi de Palestrina, *Alla viva del Tebro*, et celui d'Alexandre Scarlatti, qui commence par ces paroles, *Cor mio, deh! non languire:* ils sont l'un et l'autre de la plus grande beauté, tant pour l'expression que pour la facture. On nous permettra quelques reflexions sur le premier de ces deux morceaux, qui peuvent être considérés comme des chefs-d'œuvre dans leur genre. Le lecteur pourra de lui-même analyser le second et remarquera entre eux, en comparant ces morceaux, comment les hommes de génie savent trouver des routes différentes, et inventer la vraie, simple et sublime expression du sentiment, avec les plus moyens, en apparence, les plus ordinaires.

Avant tout, nous devons faire observer que dans les planches gravées qui accompagnent ce huitième livre le madrigal dont il est question devrait être une quarte plus haut qu'il n'est représenté: c'est ainsi que l'auteur l'avait écrit, et il est impossible de deviner quelle raison a pu décider le père Martini à le transporter dans un ton qui le rend trop sourd pour toutes les parties. La basse présente d'abord la phrase de début qui est imitée à la quinte par le ténor, et à l'octave par les deux autres parties. Cette manière d'entrer est désapprouvée par Zarlino, qui, avec fondement, la bannit de la musique d'église; mais elle est fort convenable dans le madrigal.

Aprés l'exposition du sujet, la basse se tait pour rentrer sur la demi-cadence des autres voix: cette rentrée est imitée par les trois autres parties; le ténor imite seulement la figure des notes, et remplit les fonctions de la basse, qui a en ce moment de nouveaux silences: cette seconde phrase est si heureusement et si élégamment intriguée, que l'on éprouve du plaisir à l'entendre aussitôt une

seconde fois. Ici l'imitation du ténor est régularisée, et la phrase se change de manière à donner à croire qu'une cadence va être faite à la quinte du ton : cette cadence est évitée de la manière la plus heureuse et la plus naturelle, et sur cette évitation même, la basse propose un nouveau motif imité par les autres parties, et terminé par la cadence à la dominante, sur laquelle le ténor fait une nouvelle entrée en notes plus longues, qui conviennent ici merveilleusement aux paroles de désespoir concentré que prononce le berger mourant; ses douleurs augmentent en poursuivant sa plainte; elles semblent devoir se ralentir à la cadence brisée, qui, au lieu de passer à la sixte de la tonique, se jette sur la quarte; et ses souffrances, qui avaient paru se calmer un instant, arrivent à leur plus cruelle période; ce que la musique exprime avec perfection dans cette suite de sixtes avec retard, lesquelles font dissonnances de neuvième et de septième avec les tenues de basse sur le même degré : l'introduction de ces dissonnances ainsi employées avait alors lieu fort rarement, et ne pouvait mieux se présenter que dans cette circonstance : les tenues de la basse s'achèvent par une chute de quinte sur la dominante, mais avec l'accompagnement de la tierce mineure, ce qui produit ici une excellent effet : cependant ce que l'on doit surtout admirer, c'est la manière dont sont interrompues les paroles du berger dans le trait placé sur les paroles *Ma dir non puote morte*, imité à la quinte par le ténor et le soprano; la chute de la basse et des trois autres parties à la seconde fois que l'on entend le mot *morte*, et enfin toute la conclusion si mélancolique, où chaque voix semble se communiquer les réflexions douloureuses causées par la mort du berger, sont, comme tout ce morceau, des inspirations de la plus grande beauté. Ce sont des morceaux de ce genre qui ont valu à leur auteur d'être appelé de son vivant prince de la musique et grand peintre de la nature. Palestrina, dans le style madrigalesque comme dans le style d'église, auquel il a donné son nom, est supérieur à tout ce qui l'a précédé et à tout ce qui l'a suivi.

Ses prédécesseurs, tels que Claude Gondimel son maître, Josquin Desprès, Adrien Villaërt, Roland de Lassus, Cyprien La Rosée; et ses contemporains ou successeurs Luca Marenzio, Claudio Montererde, le prince de Venouse don Carlo Gesualdo, n'en approchent que de bien loin; mais Alexandre Scarlatti, véritable chef de l'école napolitaine, mérite une étude particulière, comme l'on peut s'en assurer en examinant attentivement le beau quintette *Cor mio*, que l'on trouvera dans les exemples, liv. VIII, style de chambre, *fig.* 71, Pl. 67. Nous aurons à reparler de ce grand

homme dans le paragraphe que nous consacrerons à sa cantate, genre dans lequel il a excellé. On verra aussi aux exemples un beau madrigal de Claude Monteverde, compositeur, qui, comme on le verra lorsque nous traiterons de l'histoire de la musique, ne doit, sous aucun rapport, rester confondu dans la foule.

Les madrigaux sans accompagnement exigent au moins trois parties pour produire de l'effet; et même tous ceux que l'on connaît sont à quatre parties pour le moins; mais il y en a un grand nombre à cinq, six, sept et huit.

§ III. *Madrigal accompagné.*

On appelle *madrigaux accompagnés* ceux auxquels on ajoute une basse continue, qui s'exécute sur le piano ou l'orgue. Quant aux particularités de facture que produit l'adjonction de cette basse, on peut voir les livres précédents; c'est une matière sur laquelle nous sommes plusieurs fois revenus. En ce qui concerne le goût, on conçoit, sans qu'il soit besoin d'en faire l'observation, que cette espèce comporte plus de liberté que la précédente, et qu'elle exige, à raison de cela encore, plus d'expression. On en trouvera un excellent modèle livre VIII. *fig.* 74, Pl. 91. C'est un très beau duo de l'abbé Clari, qui fut élève de Paul Colonna, et maître de chapelle à Pistoja. En examinant avec attention le duo *Quando tramonta il sole*, on s'apercevra qu'il se rapproche par plusieurs points du style moderne. Toutefois, quand la différence ne serait pas marquée par la noble simplicité des pensées, la sagesse de conduite et la sobriété des ornements, elle se connaîtrait encore par la contexture même du duo, et par son arrangement mécanique. Ainsi l'on peut remarquer avant tout que, bien que traité dans le mode de *sol majeur,* ce morceau ne porte pas le dièse à la clef. Le sujet est proposé par le soprano, auquel le ténor répond à l'octave. Après un sujet formé par les deux parties, et qui conduit à une cadence suspendue sur la quinte de dominante, le ténor attaque le sujet dans l'échelle de cette dominante, en resserrant l'imitation à l'octave; les parties cette fois prolongent un peu le badinage qui avait suivi les premières entrées des sujets, jusqu'à ce que la cadence suspendue sur la dominante donne au ténor l'occasion de proposer un nouveau motif formé d'un trait en doubles croches, parfaitement justifié par les paroles qui annoncent cette légère et insouciante gaieté d'une jeune fille libre de tout soin et de toute inquiétude. Le nouveau motif est immédiatement imité à la quarte par le soprano, et ce jeu d'harmonie amène une modulation au mode mineur à la

seconde de la tonique, où se trouve de nouveau reproduit le sujet de début, après lequel on entend partie du trait en doubles croches, présenté cette fois par le soprano et imité par le ténor : ce trait sert à ramener le mode primitif ; après cette dernière entrée, le compositeur semble se jouer avec les quatre motifs qui ont paru successivement, les mélangeant l'un avec l'autre avec tant de grâce et de naturel, les faisant réapparaître avec des artifices si bien cachés, que l'on n'ose pas être étonné de sa science, tant l'auteur semble peu chercher à la faire valoir. On dirait que cette allure, si aisée en apparence, mais dont les moindres mouvements sont calculés, est toute naturelle : il est impossible de réunir plus de grâce et de finesse à tant de science et de profondeur. Les nombreux ouvrages de l'abbé Clari abondent en morceaux du genre de celui sur lequel nous venons de nous étendre un instant. Ce que l'on doit le plus y admirer, c'est qu'ils sont si bien disposés, c'est que les motifs y sont si sagement distribués, si habilement harmonisés, les bases en sont si bien posées, et la contexture en est si solide, qu'ils semblent conçus dans leur ensemble en un seul moment, et, comme dit le père Martini, former un *tout d'un seul jet*.

Clari me paraît être celui de tous les compositeurs qui a le mieux réussi en ce genre : ses duos et ses trios sont, comme on vient de le voir, des modèles de goût et d'expression, et en même temps de pureté et de régularité ; ils sont l'œuvre le plus important et le plus éminemment classique en ce genre. Après lui viennent divers compositeurs fort remarquables, tels que Lotti, Stefani, Benedetto Marcello, dont nous allons bientôt nous occuper, Francesco Durante, dont nous donnons un duo tiré d'une cantate de Scarlatti, son maître ; enfin, le savant père Jean Baptiste Martini.

Les madrigaux de Marcello sont en général un peu lourds et un peu tristes, mais il s'est acquis une gloire immortelle par l'œuvre incomparable qu'il a publié sous le titre de ESTRO POETICO-ARMONICO *Parafrasi sopra i 50 primi salmi, poesia di Girolamo Ascanio Giustiniani*, etc., vulgairement connu sous le titre de *Psaumes de Marcello*. Ces compositions, qui tiennent de tous les styles, mais principalement celui dont nous traitons dans ce moment, peuvent être regardés comme une des plus belles productions du génie musical, et sont également admirables, soit qu'on les envisage du côté de l'expression, soit qu'on les considère par rapport à la facture.

§ IV. *De la cantate.*

La cantate est un petit poëme lyrique qui a quelques rapports avec l'ode, quant au ton et au style; mais qui n'en a pas les formes précises et régulières. On distingue deux parties : les récits et les airs. Dans plusieurs cantates, il y a trois récits, et chacun d'eux est suivi d'un air, ce qui fait trois parties, la première sert à l'exposition du sujet, la seconde présente la scène principale, la troisième renferme la conclusion, et termine par quelques réflexions ou sentiments plus ou moins animés. Le sujet de la cantate doit être bien connu et sans aucune espèce d'intrigue. Il y a des cantates qui n'ont que deux parties. On n'est pas obligé de le renfermer dans les limites que nous venons de tracer, et l'on connaît des cantates d'une très-grande étendue, telle est celle des quatre saisons d'Haydn: de nos jours même, celles de ce dernier genre sont à peu près les seules en usage. On voit, par tout ce que nous venons de dire, que la cantate est à peu près pour la chambre ce que l'oratorio est pour l'église.

On compose des cantates de tous les genres, de tous les caractères, et l'on y emploie plus ou moins de moyens. Il y en a beaucoup avec simple basse continue, d'autres sont accompagnées des divers instruments.

Les cantates ont commencé fort peu de temps après les premières ébauches d'opéra. Ceux qui en ont fixé définitivement la forme paraissent avoir été Giacomo Carissimi et Alessandro Stradella, et quantité de compositeurs s'y sont exercés avec succès; mais au commencement du dix-huitième siècle, la cantate fut portée à son plus haut point de perfection par Alexandre Scarlatti, après lequel on peut citer Gasparini, Buononcini, Lotti, Marcello déjà mentionnés ci-dessus, le baron d'Astorga, Leo, Vinci, Pergolesi, et surtout Nicolas Porpora, émule et peut-être vainqueur de Scarlatti.

Les cantates ont été fort à la mode en France pendant la première moitié du dix-huitième siècle. Montéclair, Campra, Mouret, Batistin, et particulièrement Clérambault, y ont excellé et en ont laissé des recueils, où l'on aperçoit parmi les défauts de ce temps où la musique italienne était inconnue en France, beaucoup d'art, une grande connaissance de l'harmonie des chants heureux, des basses faites avec soin, des récitatifs expressifs et importants. L'abbé Bernier, élève d'Antoine Caldara, est le dernier qui en ait écrit d'importantes. On n'en compose plus que pour les concours du grand prix de Rome, et on les écrit avec orchestre. Ce sont souvent là les seules compositions connues des

lauréats de notre conservatoire. Quoique ce genre ne soit plus généralement cultivé par les amateurs à l'époque où nous écrivons, les hommes instruits aiment toujours à étudier les auteurs qui s'y sont distingués : c'est pourquoi nous avons inséré dans nos exemples, liv. *fig.* Pl. une cantate fort célèbre de Scarlatti. Le lecteur qui voudra l'examiner avec attention pourra prendre une idée du style de ces morceaux. La première partie se compose d'un air coupé par un récitatif; elle est fort habilement modulée. Vient ensuite un air lent suivi d'un récitatif, et finalement un morceau d'un mouvement plus animé qui clôt la pièce. Telle est la marche de presque toutes les cantates qui nous sont restées du siècle dernier.

CHAPITRE II.

DU STYLE DE CHAMBRE MODERNE.

A mesure que les amateurs sont devenus plus nombreux, la musique de chambre a dû devenir plus facile d'exécution, parce que les professeurs n'ont plus écrit pour des virtuoses, mais pour des personnes qui ne traitaient la musique que comme affaire de récréation. Giuseppe Aprile paraît être un des premiers qui, en Italie, ait donné de la vogue au genre de la romance, alors nouveau, en France. Comme l'on avait, et comme l'on a encore l'usage, de chanter, en quantité d'occasions, des chansons de toutes espèce, et que ceux qui chantent ces sortes de pièces tiennent surtout compte des paroles, apprenant la musique de mémoire, et sans avoir même les premières notions de l'art, il en résulte que ces petits airs y sont innombrables en ce pays, et qu'il s'en rencontre d'excellents.

En général, les pièces de ce genre ne consistent qu'en une, deux ou trois phrases de chant, courtes et sans développement, lesquelles sont destinées à devenir populaires, et, si elles y réussissent, c'est leur plus bel éloge. On rencontre souvent de ces sortes de pièces dans les œuvres de théâtre, mais c'est un emprunt fait à la musique de chambre. Ce genre paraît très-facile, et en effet il n'y a pas besoin, pour y réussir, de posséder une science bien profonde, cependant on aurait tort de le mépriser : il exige une grande netteté d'idée, de l'invention, de la clarté, et le talent de

produire de l'effet avec des moyens très-bornés, ce qui est fort difficile.

Les préceptes relatifs à ce genre se réduisent à peu de chose, car, après avoir dit qu'il faut établir sa composition sur les paroles fournies par le poëte, ce qui n'exige pas de démonstration, toutes les régles que l'on peut donner, pour un de ces petits morceaux, conviennent à tous les autres. Qu'il nous suffise donc de dire que la principale qualité que l'on doit y chercher, c'est la clarté et la simplicité qu'il faut savoir accorder avec l'originalité : les légers développements qui sont permis doivent se faire avec beaucoup de naturel ; il faut éviter, soit dans le chant, soit dans les accompagnements, tout ce qui sent l'affectation et la contrainte. On compose de ces morceaux à une ou plusieurs parties, rarement à plus de trois. Les Allemands, essentiellement amis de l'harmonie, possèdent en ce genre de petits airs fort agréables, à deux, trois et quelquefois quatre voix égales : plusieurs de leurs plus habiles maîtres en ont composé.

C'est à cela que se bornerait de nos jours la musique de chambre, si l'on n'exécutait dans tous les salons les parties des opéras nouveaux qui obtiennent quelques succès aux divers théâtres. C'est une habitude déplorable, et je n'ai jamais compris que des gens, qui se disent connaisseurs, pussent supporter un air ou un duo dépouillé de l'accompagnement d'orchestre, privé du prestige de la scène, souvent mal chanté et mal accompagné par des voix faibles et inhabiles, ne tenant à rien et n'aboutissant à rien; je n'ai pu, dis-je, comprendre comment les personnes dont je veux parler pouvaient se déterminer à entendre défigurer de la sorte ce qu'ils avaient entendu la veille exécuter par des artistes de première volée, doués de voix admirables, revêtus de costumes convenables, amenés, par l'action dramatique, à exprimer ses sentiments, accompagnés par un brillant orchestre qui reproduit les moindres intentions de l'auteur. Ah ! que nos pères étaient plus sages lorsqu'ils faisaient entre les genres une division conforme au goût et au bon sens, division à laquelle l'art gagnait d'avoir un caractère propre aux principales situations où il se montrait. *Nous avons changé tout cela :* les trois genres ont été mélangés, et, quand leur fusion a été terminée et qu'ils ont été tout à fait amalgamés, l'art s'est définitivement trouvé appauvri par suite de cet enrichissement illégitime.

CHAPITRE III.

DES PIÈCES DE MUSIQUE NATIONALE.

Chaque nation possède des airs qui, par le caractère de leur tonalité ou de leur rhythme, par le tour original des phrases, en un mot pour une particularité quelconque de la composition, offrent à l'oreille quelque chose qui les distingue. Ces pièces se remarquent d'autant plus aisément, qu'elles sont ordinairement courtes et précises, ce qui les rend faciles à comprendre et à retenir : elles sont, comme celles dont nous avons parlé plus haut, chantées par des gens qui, le plus ordinairement, n'ont aucune notion de musique ; elles sont destinées au peuple qui les chante pour se délasser de ses rudes travaux ; elles animent les danses villageoises, et en France elles ont en outre le privilége d'avoir été le patrimoine des opprimés : les gouvernés s'en servent pour satiriser les gouvernants, et l'histoire devra consacrer un chapitre à l'influence des chansons qui, chez nous, *bon peuple*, comme disait Beaumarchais, sont la chose par où tout finit, et dont la collection est le meilleur supplément aux flatteries des historiographes pensionnés et privilégiés, par ceux qu'ils ont à peindre.

Un recueil d'airs nationaux intéresserait singulièrement, et, comme l'a remarqué Reicha (1), il est impardonnable de ne l'avoir pas encore fait : plusieurs des pièces dont on pourrait le former sont pleines d'intérêt et d'originalité, et peignent en même temps le goût, le caractère et les mœurs des nations (2). Il serait à désirer que l'on pût noter ces airs

(1) *Traité de mélodie*, seconde édition, page 61.

(2) Le continuateur du *Manuel* a recueilli un nombre considérable d'airs nationaux de divers pays : il ne tardera pas à en publier une première suite. Nous saisissons cette occasion pour engager les musiciens et les amateurs des départements et des pays étrangers à nous adresser tous les chants particuliers aux localités qu'il leur sera possible de recueillir. Nous les prions très-instamment de les noter avec toute l'exactitude possible, sans en corriger les tournures, qui pourraient offrir de la dureté et des irrégularités par rapport au système de notre musique. Nous prions aussi toutes les personnes qui voudraient nous faire pareilles communications dans le cas où elles auraient à leur disposition un métronome de Maelzel (*Voyez* première partie, p. 74), de nous indiquer précisément le numéro du mouvement : dans le cas

sur les lieux mêmes avec toutes leurs particularités, et en indiquant la manière la plus précise de les exécuter. Une telle collection serait d'une grande utilité au compositeur dramatique, qui trouverait, en la consultant, de nouveaux moyens d'assurer à ses ouvrages une couleur locale. Nous avons lieu d'espérer qu'un recueil de ce genre ne tardera pas à paraître.

En attendant, nous allons dresser la liste de quelques airs nationaux. Nous ne les rangeons pas selon qu'ils appartiennent à telle ou telle nation, nous les disposons par ordre alphabétique, ce qui rendra les recherches plus faciles : nous avons tâché de caractériser chaque air par ce qu'il offre de plus tranché : nous aurions voulu donner des exemples gravés, mais le nombre, déjà très-considérable, de planches qui accompagnent ce *Manuel*, nous force à y renoncer, pour n'être pas obligé d'en porter le prix plus haut qu'il n'a été déterminé.

L'*allemande* est un air de danse fort gai qui s'écrit en mesure à deux-quatre : cette danse est fort en usage en Suisse et en Allemagne.

L'*anglaise* est un air de danse dont le mouvement est toujours *presto* ; il est en mesure à deux-quatre, et chaque temps est presque toujours formé d'une croche pointée suivie d'une double croche.

L'*aubade* est inconnue dans les grandes villes, où de la nuit on fait trop souvent le jour : les airs dont on peut composer une aubade ne sauraient être exécutés que dans les lieux où l'on se réveille de grand matin pour aller faire des promenades champêtres, voir du haut d'une montagne le soleil levant, respirer l'air pur du commencement du jour, entendre le chant des oiseaux. Ce sont là des plaisirs qu'ignore le plus grand nombre des habitants des villes, et pour lesquels leur éducation ne les a point faits. L'aubade est comme un prélude de ces pures et simples jouissances.

---

où ce chronomètre leur manquerait, elles peuvent nous marquer au moyen d'une montre à secondes la durée, soit d'une ou plusieurs mesures, soit de tout le morceau. Si elles n'ont sous la main qu'une montre à minutes, elles peuvent nous marquer combien dure la totalité du morceau, et si ce morceau est très-court ou d'un mouvement très-rapide, il faut qu'on le reprenne autant de fois qu'il est nécessaire pour qu'il ait *au moins* la durée *d'une minute*, on devra marquer 1° combien de fois le morceau a été recommencé ; 2° à quelle mesure on a dû s'arrêter pour remplir exactement la durée d'une, deux, trois, etc. minutes. Nous ne manqueron pas de citer, avec de justes éloges, les noms des personnes qui auront bien voulu nous faire des communications. Les paquets doivent être adressés francs de port à M. Adrien de La Fage, à Paris, chez M. Boret, libraire, rue Hautefeuille, n° 10 *bis*.

La *ballade* est chez les Anglais un petit poëme divisé en strophes qui se chantent sur des airs qui servent aussi à la danse. C'est d'ordinaire un petit récit sur quelque événement de localité. La ballade française paraît avoir été la même chose; quant à la ballade italienne, en examinant celles dont la poésie nous est parvenue, on peut également supposer que, si elles n'ont jamais été chantées, les airs qui s'y adaptaient pouvaient également servir à la danse.

La *barcarole* est un chant particulier aux gondoliers de Venise, qui chantent ces sortes d'airs dans les rues et les lagunes de la ville, tantôt pour divertir les promeneurs, tantôt pour se divertir eux-mêmes. Il s'en trouve de charmantes, elles sont en général d'une mélodie légère, pleine de grâce et de naturel; leur mesure est à six-huit ou à deux-quatre.

Le *bolero* est un air de chant et de danse fort en usage en Espagne; on le chante avec accompagnemen tde violon on de guitare : les paroles en sont fort banales. Le rhythme est à trois temps et le mode fort souvent mineur : la modulation ne suit pas toujours les règles ordinaires de la tonalité, on voit souvent des boleros qui passent à la quarte au lieu d'aller à la dominante.

La *bourrée* est un air fort gai qui accompagne une danse fort en usage chez les Auvergnats : elle forme ordinairement deux parties de huit mesures à deux temps. La syncope s'y pratique souvent, et donne à cette danse une tournure boiteuse et originale.

Le *branle*, qui n'est plus usité que dans les campagnes, est exactement la même chose que la ronde, c'est un air fort court, dont le refrain se répète après chaque couplet.

La *chaconne*, originaire d'Italie, est venue, après bien des vicissitudes qui en avaient complétement changé la nature, mourir dans les opéras français de l'ancien répertoire. Dans l'origine elle ne consistait qu'en un fort petit nombre de mesures disposées sur une basse contrainte en pédale : Rameau affranchit la chaconne de l'entrave de la basse contrainte, et elle resta jusqu'au commencement de ce siècle, destinée à servir de clôture à nos grands opéras : on avait fini par ne l'écrire plus qu'à trois temps : pendant longtemps on l'avait aussi écrite à deux.

Le mot *chanson* peut être regardé comme indiquant toute une famille d'airs nationaux français de divers genres. Ce ne peut être ici le lieu de s'étendre sur cette matière : ainsi que nous l'avons annoncé ci-dessus, nous nous proposons de le faire dans un ouvrage spécial. Contentons-nous de dire que la chanson est au fond la véritable, la seule musique du peuple; que l'artisan aime la chanson, qui lui

procure nn délassement et une consolation dans sa misère, de même qu'elle est pour le riche un sujet de distraction et de désennui. On peut diviser les chansons selon leur objet, elles sont galantes, bachiques, satiriques, militaires, grivoises, etc.

La *chasse* est un air destiné aux trombes : sa gaieté et son éclat excitent l'ardeur des chasseurs. Le caractère principal des chasses est d'être écrit dans la mesure à six huit, et renfermé dans les notes ouvertes de la trombe. Il y a des airs de chasse consacrés pour indiquer aux chasseurs le point où en est l'expédition, et pour les rappeler et rassembler s'il est besoin. Lorsqu'il s'agit d'une chasse nombreuse, les trombes, qui se répondent l'une à l'autre et dont les sons se trouvent réfléchis par les échos, produisent dans les forêts un effet admirable. Il y a aussi des chasses en mesure à deux-quatre.

La *contredanse* est un air en rondeau à deux quatre ou six huit, composé de deux ou trois reprises. Les contredanses se répètent autant de fois qu'il est nécessaire pour que tous les personnages remplissent le rôle que le chorégraphe leur a donné.

La *courante* est un air de danse qui a été longtemps fort en usage ; on l'appelait ainsi à cause des mouvements continuels d'allées et de venues que se donnaient les danseurs. Cet air était toujours à trois temps.

Les mélodies *écossaises* ont un caractère singulièrement marqué, et si l'on a pu douter de l'authenticité, et par conséquent de l'antiquité des poésies ossianiques, il est impossible d'en dire autant des chants de l'Écosse : peut-être que parmi ceux qui sont connus, il en est de fort modernes, mais comme ils ont eu pour auteurs des hommes étrangers à la pratique de l'art moderne, ils remplissent parfaitement les conditions de chants plus anciens. Les points principaux dans lesquels les mélodies écossaises diffèrent des nôtres, c'est l'évitation de certaines notes de l'échelle, l'emploi de la septième mineure au lieu de la sensible, le système de la modulation, qui est absolument arbitraire, la faculté de terminer dans un ton dans lequel la composition n'a point été commencée. Quant au rhythme, il est presque insaisissable, dépourvu de toute forme périodique, et véritablement sauvage. On a fort souvent altéré ces pièces en les reproduisant et en les harmonisant : telles qu'elles sont réellement, elles se présentent à moi, sous le rapport du système de composition qui se trouve conforme à l'imperfection des instruments écossais, comme des restes de la musique ancienne, c'est-à-dire de la musique des Grecs, qui a été la musique de toute l'Europe ; et si ces débris sont informes, s'ils nous semblent si étranges, c'est tout simplement qu'ils ne sont

plus composés sous le ciel pur et dans les fertiles contrées de la Grèce, c'est qu'ils ne sont plus chantés sur des montagnes plantées d'oliviers et embaumées de plantes aromatiques, mais au milieu des montagnes les plus tristes, des brouillards les plus épais, sur le bord des torrents, c'est qu'ils sont à chaque instant interrompus par le rugissement des vagues et le fracas des vents.

Le *fandango* est l'air d'une danse espagnole qui porte le même nom : son mouvement est à trois temps assez vifs : on l'accompagne des castagnettes qui en marquent le rhythme. Le fandango est souvent en mode mineur, ainsi que le bolero.

La *fanfare* est un air militaire exécuté par les instruments de cuivre. Nous en avons parlé précédemment liv. VI.

La *farandoule* est l'air d'une danse provençale ; c'est un *allegro* à six huit fortement cadencé.

La *forlane* est une danse des gondoliers vénitiens, dont l'air est un six huit fort gai.

La *gavotte*, air d'une danse noble et gracieuse, s'écrit en mesure et à deux temps, et ses repos sont marqués de deux en deux mesures.

La *gigue* était un air de danse à six huit, qui a été en usage jusqu'à l'entière réforme de nos opéras. La gigue ainsi que la courrante et autres airs de danse étaient autrefois employés par les compositeurs de pièces instrumentales : cet usage a cessé, et le menuet seul, dont le caractère primitif a été changé, a conservé l'avantage d'être admis dans la musique instrumentale, entre l'andante et le final.

La danse appelée *loure* n'est plus en usage, elle était assez lente, et se marquait à six-quatre. C'est cette danse qui a fourni à la langue musicale le mot *lourer*, c'est-à-dire nourrir les sons avec douceur, et donner au premier temps de la mesure un accent rhythmique plus marqué qu'au second.

Le *menuet* paraît venir de l'ancienne province de Poitou : c'était un air de danse fort gai et fort animé ; depuis il est devenu air de danse noble, et ce sont les menuets de ce dernier genre qui se dansaient autrefois sur les théâtres et dans les salons : leur musique, toujours à trois temps, avait une gravité modérée qui n'était pas sans grâce. La musique instrumentale, en s'appropriant le menuet, a imité l'ancien et non pas le nouveau genre. (*Voyez*, pour le menuet instrumental, la seconde section de ce livre.)

La *musette* est un air composé de manière à convenir à l'instrument de même nom, et par conséquent avec une basse au pédale ; son caractère est la naïveté et la douceur ; le mouvement est plutôt lent que vif.

Les *nocturnes* sont des morceaux de musique destinés à

être exécutés de nuit en plein air, ils reçoivent ce nom parce que dans les paroles il est question de la lune, des étoiles, etc.; on les écrit presque toujours à plusieurs parties, et sans accompagnement instrumental. On comprend que, ce qui fait le mérite de ces sortes de morceaux, c'est surtout une mélodie gracieuse et suave, une harmonie claire et non recherchée. On fait aussi des nocturnes pour les instruments.

Les *noëls* sont, comme on l'a observé, de véritables *vaudevilles religieux*. On y retrouve la simplicité, la franchise, la netteté qui caractérise les anciennes productions de nos arts et de notre littérature. Le propre des airs de noëls est d'avoir un caractère champêtre convenable à la simplicité des paroles, et à celle des bergers, qui sont supposés les avoir chantés les premiers en allant adorer l'enfant Jésus. Il existe beaucoup de noëls dans nos dialectes du Midi, qui sont fort dignes d'attention. Les organistes touchent des noëls avant et après l'époque de la fête qui leur a donné le nom.

Le *passe-pied*, originaire de Bretagne, n'est plus en usage. Cet air se composait en mesure à trois temps, et s'exécutait dans un mouvement plus rapide que le menuet.

La *polonaise* est le nom d'une danse usitée en Pologne; elle s'écrit à trois temps, d'un mouvement modéré, et est d'ordinaire fort reconnaissable par un rhythme boiteux qu'on obtient en syncopant la seconde note de la mesure. Elle a le privilége d'être admise dans la musique instrumentale, et se traite en rondeau final. Elle est même employée dans les opéras comme air sans danse, sur lequel on adapte des paroles.

Les *ranz* suisses sont des airs que chantent et jouent les bouviers du pays; il y en a de charmants. Comme ils sont en général exécutés sur un instrument fort imparfait, la trombe des Alpes, plusieurs sons y sont omis. On sait l'effet que produisait un de ces airs sur les soldats suisses, qui, en l'entendant, ne pouvaient retenir leurs larmes et désertaient des régiments, après avoir entendu ces charmantes et innocentes mélodies qui leur rappelaient leurs parents, leurs amis, les années de leur enfance.

La *ronde* à danser et la *ronde* de table sont une même chose quant à la musique, c'est-à-dire une chanson composée de couplets fort courts : chacun chante un couplet, et tout le monde fait chorus.

La *sarabande* était un air de danse grave à trois temps : on trouve des sarabandes dans les anciens opéras français.

La *sauteuse* est une sorte de valse à deux temps, d'un mouvement très-rapide.

La *seguidille* est l'air d'une danse espagnole, moins étendu

que le bolero et le fandango ; on l'écrit à trois temps, d'un mouvement animé.

La *sicilienne* était, dans l'origine, un air de danse champêtre, d'un mouvement lent, en usage en Sicile ; sa mesure était à six-huit. On donne maintenant ce nom à certains airs d'un mouvement modéré, dont le caractère est déterminé par l'emploi fréquent d'un groupe de croches, dont la première est pointée et la seconde double.

Au reste, la Sicile n'a jamais cessé de produire des chansonnettes délicieuses : elles sont le plus ordinairement en dialecte sicilien, le plus riche et le plus agréable de toute l'Italie, sans excepter le vénitien : ces chansons respirent une tendre mélancolie, un sentiment profond qui se communique sans contrainte et surtout sans effort. On pourrait citer un ou plusieurs compositeurs très-modernes, qui ont, sans rien dire à personne, introduit dans leurs opéras des airs ou des parties d'airs qu'ils avaient appris en Sicile : ces morceaux n'ont pas été les moins applaudis.

Le *tambourin* était autrefois fort usité en France : c'était un air très-gai, à deux-quatre, qui se jouait sur le galoubet et le tambour de Provence. Nos anciens opéras abondent en tambourins.

La *tarantelle* est un air de danse napolitain, d'un caractère gai ; on l'écrit à six-huit, ordinairement en mode mineur, et d'un mouvement rapide.

Les *tiranes* sont des airs espagnols à trois temps, d'un mouvement assez lent.

Les *tonadilles* sont de petites comédies mêlées de chants, parmi lesquels on en trouve qui ont de la gaieté et de l'agrément.

La *tyrolienne* est un chant fort usité dans le Tyrol : l'air en est à trois temps modérés. Une particularité qui fait le caractère distinctif des morceaux de ce genre, c'est que, après que la cantilène paraît entièrement terminée, l'on ajoute une coda dans laquelle on emploie les sons de tête, dont on n'avait point fait usage jusqu'alors, qui alternent avec les sons de poitrine ; ces nouveaux sons produisent une sorte de roucoulement fort singulier.

La *valse* est un air de danse fort connu : on l'écrit à trois temps : on peut faire la valse aussi étendue qu'on le juge à propos ; on a perdu l'usage de faire succéder à la valse une sauteuse à deux temps. La valse est originaire de l'Allemagne.

Le *vaudeville* est tout français : on ne fait plus guère de vaudevilles proprement dits ; ces airs n'avaient d'autre mérite que la simplicité et, comme l'on dit, la *rondeur* ; on

a quelque temps conservé l'usage d'en composer pour la fin des opéras comiques ; cela ne se fait plus. Les vaudevilles ne s'entendent plus que dans les petites pièces qui portent le même nom, et qui, de nos jours, ont suffi pour conduire des gens de lettres au fauteuil académique.

Le *villancico* est un cantique qui se chante dans les églises d'Espagne, à l'époque de Noël.

Les *villanelles* sont des danses villageoises, où le chant se mêle aux mouvements du corps.

Dans la liste qui vient de passer sous les yeux du lecteur, nous n'avons compris que les airs les plus en usage, et nous avons indiqué uniquement ceux des nations civilisées. On a pu remarquer que le caractère de la mélodie a été le plus souvent fixé par une danse nationale, et l'on a pu reconnaître ce besoin physique que ressentent tous les peuples de se mouvoir en cadence, au son de la voix ou des instruments : on a pu remarquer aussi que les mélodies, qui, dans le principe n'avaient point été associées à la danse, dataient de quelque usage ancien ou de quelque habitude locale. Ce serait peut-être le moment de comparer ici les airs de chaque nation, et de tirer de l'examen de leurs différentes formes des inductions sur l'influence que peut exercer le climat sur le génie musical des peuples : mais les réflexions que l'on peut faire à cet égard appartiennent plus particulièrement à l'histoire de la musique.

Contentons-nous de faire remarquer ici que chaque peuple rattache à sa musique nationale des idées particulières. Les Suisses désertaient pour regagner leurs montagnes ; les Écossais, battus à Québec, réclamaient leurs cornemuses ; et à peine avaient-elles commencé à jouer, qu'ils se formaient bravement en arrière-garde. Combien le cœur des vieux serviteurs de la royauté dut battre, quand, au retour des Bourbons en France, ils entendirent l'air antique *Vive Henri IV*: et quelle fut plus tard l'émotion des anciens soldats de la république, quand à leur tour ils ouïrent l'hymne marseillais chanté par le peuple en 1830 ; chant immortel et jamais assez vanté, qui doit participer désormais à toutes les révolutions qui pourront se faire ou s'ébaucher ; chant qui conduira les peuples à la victoire, après que le *Chant du départ* leur aura fait quitter sans regret leur foyer. Non, l'hymne admirable de Rouget de Lisle n'est plus un air national des Français, c'est le chant de libération de tous les opprimés, c'est le chant sacré qui doit être répété par les peuples tour à tour, jusqu'à ce qu'enfin ils puissent se réunir tous pour chanter, comme Moïse après le passage de la mer Rouge, le *Nouveau cantique*, le cantique qui dira les merveilles de la rénovation sociale, et annon-

cera l'ouverture d'une autre ère : ère nouvelle pour les gouvernements et les arts ; ère de vertu, de gloire et de liberté.

TROISIÈME DIVISION.

STYLE DE THÉATRE.

CHAPITRE PREMIER.

DE LA MUSIQUE DE THÉATRE EN GÉNÉRAL.

Un des théoriciens les plus distingués du siècle passé, Berardi, définit d'une manière très-spirituelle le style de théâtre : ce style consiste seulement, dit-il, en ce qu'on y parle en chantant et qu'on y chante en parlant; c'est-à-dire que ce genre doit être essentiellement une déclamation chantante ou un chant déclamé, ce qui est le caractère du récitatif et du chant propres à la scène. Cette idée, présentée comme neuve et longuement développée par quelques auteurs modernes, a, dès l'origine, été le seule guide des auteurs qui ont travaillé pour la scène lyrique, ainsi que le constate l'histoire de la musique; et ils faisaient de ce principe une application si rigoureuse, que toute la musique lyrique se réduisait à un récitatif très-simple, qui n'était, pour ainsi dire, qu'une déclamation notée. A mesure que le style idéal et la musique vocale prirent de nouveaux développements, le théâtre s'appropria toutes les améliorations, s'enrichit de leurs acquisitions, et de nos jours les choses sont venues au point que, sur tous les théâtres lyriques, tout est sacrifié à la recherche des effets, et au plaisir de faire briller le talent des chanteurs. Cette déviation a commencé chez les Italiens : les Allemands l'ont adoptée; et après quelques résistances les Français en ont fait autant. Il est inutile de remarquer combien le procédé suivi de nos jours est contraire au but que l'on doit se proposer.

Pour régler la conduite que doit tenir le compositeur qui veut mériter le titre de dramatique, nous poserons en principe, qu'au théâtre il y une action à laquelle tout doit

être subordonné. D'après cela, le compositeur doit non-seulement chercher à exprimer les idées du poëte, mais encore à les exprimer de manière à ne pas gêner l'action; et comme la scène ordinaire ne comporte pas tous les développements dont un poëme, et surtout un poëme descriptif, serait susceptible, de même la scène lyrique ne comporte pas tous les développements musicaux qui conviendraient à une cantate ou à toute autre pièce de ce genre, en supposant même que l'on ne perde jamais de vue l'expression des paroles. C'est pourquoi l'on ne peut pas faire une loi au compositeur dramatique de suivre toutes les formes de la période musicale, et l'on peut assurer qu'il y a des cas où il est impossible de l'employer, et où elle serait même absolument déplacée. A cette première considération, il faut en joindre encore une autre, qui tend à déterminer le lieu où il convient d'employer les différents genres de musique et de chant. Il faut donc remarquer qu'à la scène on distingue deux choses, l'action et les sentiments. On peut poser comme une règle générale, que tout ce qui tient à la marche de l'action ne doit point être traité par le chant, mais par le récitatif ou par le discours ordinaire sur les théâtres où ce mélange a lieu; le chant, c'est-à-dire les airs, duos, trios, etc., doivent être réservés pour l'expression des sentiments. Deux raisons justifient cette règle; la première est que la marche de l'action exige une rapidité que ne comporte pas le chant proprement dit: la seconde, quoique purement circonstancielle, est néanmoins très-réelle et très-importante; c'est que généralement le chant empêche d'entendre la parole, et que, si la marche de l'action est marquée par la parole, le spectateur qui n'entend pas celle-ci ne peut suivre l'autre. Quant à l'expression des sentiments par le chant proprement dit, il faut faire en sorte, 1° que ces sentiments soient tellement indiqués par la situation, que personne ne puisse s'y méprendre; 2° que cette expression soit réellement nécessaire. Il résultera de l'observation de ces conditions ce double avantage, que la musique pourra se développer plus à l'aise, et qu'elle causera aussi plus de plaisir. On peut même, dans des circonstances semblables, placer la musique sur des situations qui tiennent à l'action, lorsque ces situations, devenues nécessaires, sont clairement indiquées par ce qui précède. Il résulte encore de tout cela, pour les dramatistes lyriques, l'obligation indispensable de ne bâtir leurs ouvrages que sur des intrigues très-simples, parce que, dans une intrigue compliquée, il y a peu de positions pour la musique: et dans le petit nombre de situations qui pourraient lui convenir, elle court risque de faire longueur. Cependant, quelque simple que

doive être l'intrigue d'un drame lyrique, il faut toujours qu'elle soit intéressante : c'est ce qui rend ce genre plus difficile à traiter, qu'on ne le pense communément.

La musique de théâtre a, dans l'emploi des moyens, des caractères particuliers. Le compositeur doit faire attention qu'il ne travaille pas seulement pour les maîtres, ou, pour mieux dire, que la satisfaction de ceux-ci n'est pas son objet essentiel, mais qu'il s'adresse au public, c'est-à-dire à une multitude composée d'individus qui pour la plupart aiment, il est vrai, la musique et l'entendent avec plaisir, mais qui pour la plupart aussi n'en ont qu'une très-faible et souvent pas la moindre teinture, ou qui, s'ils possèdent quelques notions à cet égard, n ont qu'un médiocre exercice. Il faut cependant se faire comprendre de toutes ces personnes, et plaire en même temps aux plus habiles. Voilà sans doute bien des conditions auxquelles on doit satisfaire. On y parviendra si, en observant les régles que nous venons de prescrire tout à l'heure, on peut en même temps trouver des chants vrais, expressifs, originaux, d'un sens bien clair et d'un caractère bien marqué, si l'on n'emploie que des accompagnements bien purs qui entrent parfaitement dans l'expression du chant et ne l'étouffent jamais, si l'on n'y ajoute que des effets simples et faciles à saisir, propres à relever la composition et à la rendre plus saillante, au lieu de la surcharger.

Telle est la marche qu'ont suivie les compositeurs qui ont acquis le plus de réputation dans le genre dramatique. Quelque savants qu'ils se soient montrés dans leurs compositions destinées à la chambre et à l'église, ils ont toujours été simples et souvent même populaires, jusque dans leurs plus grands élans, lorsqu'ils ont travaillé pour le théâtre. Si l on ne veut pas se soumettre à ces principes, si l'on regrette toute cette profusion de mélodie, d'harmonie, de dessins, d'effets de tout genre, il faut travailler pour la chambre, qui comporte toutes ces richesses; en les employant au théâtre, on pourra prouver beaucoup de talent et de savoir, mais on montrera peu de goût et de discernement, et l'on se rendra à coup sûr insupportable au plus grand nombre des auditeurs, qui n'aiment pas tout ce luxe musical, ou qui le trouveront déplacé, et finiront par s'en fatiguer.

Maintenant que nous avons posé les règles générales, nous devons entrer dans quelques développements sur leur application aux diverses opérations que doit exécuter le compositeur dramatique. Ce sera l'objet des trois chapitres qui vont suivre : nous y traiterons 1° des paroles, autrement du poëme ou libretto; 2° de la partie vocale de la

musique de théâtre ; 3° de sa partie instrumentale ; un dernier chapitre offrira quelques réflexions générales qui viendront résumer et corroborer nos préceptes.

CHAPITRE II.

DES PAROLES.

Les *paroles* d'une action destinée à être mise en musique prennent en français le nom de *poëme;* le mot italien *libretto*, qui a une signification équivalente, est à peu près devenu français. Il est inutile d'insister sur l'impropriété de ces termes : on avait proposé dans le siècle passé le mot *melodrame*, qui était heureusement trouvé, et répondait parfaitement à l'idée qu'on avait pour but d'exprimer; mais il s'est trouvé que dans les dernières années du même siècle on a détourné ce mot de sa véritable signification pour l'appliquer à un genre de pièces de théâtre, dont nous dirons un mot par la suite. Si l'on veut absolument un mot nouveau, on pourrait dire *lyridrame*.

En Italie les productions du théâtre lyrique se divisent en trois classes : *opera sacra*, *seria*, *semi-seria*, *buffa*. Les Allemands ajoutent d'autres divisions qui rentrent dans celles de l'Italie. En France nous nous bornons à deux divisions : dans la première nous plaçons les pièces que nous nommons *grand opéra*, poëmes dont toutes les parties sont chantées; nous formons la seconde des pièces où le dialogue parlé est mêlé au chant, nous le nommons opéra-comique, bien que dans plusieurs ouvrages de ce genre, tant dans l'ancien que dans le nouveau répertoire, il n'y ait absolument rien de comique. Le plus grand nombre des pièces de ce genre, représentées depuis une dizaine d'années, pourrait se classer dans le genre demi-sérieux des Italiens.

Comme nous n'avons à nous occuper des paroles que dans leur rapport le plus immédiat avec la musique, toute classification nous est indifférente : il nous suffira de quelques remarques pour indiquer les différences que peut introduire dans une composition l'emploi du genre où la musique se trouve alternée par le dialogue parlé.

Il est triste de s'avouer qu'un débutant ne tombe presque jamais sur un bon libretto, ou que, si la chose arrive, c'est absolument l'effet du hasard. Le désir que le jeune compo-

siteur éprouve de mettre au jour les productions de son imagination, et de livrer au papier les idées nombreuses qui l'assiégent, l'empêchent d'être difficile : et comment le serait-il d'ailleurs ? l'entrepreneur du théâtre, qui souvent s'enrichira du prix de ses veilles, ne semble-t-il pas accorder une insigne faveur au jeune artiste en lui faisant l'aumône d'un poëme? D'un autre côté le compositeur manque quelquefois des connaissances nécessaires pour distinguer les qualités d'un bon libretto, et n'a pas d'ailleurs l'expérience qui, dans ce cas, peut suppléer à tout. Quoi qu'il en soit, ce que nous lui conseillerons surtout de rechercher, s'il en est le maître, c'est un ouvrage susceptible d'intéresser. Il faut qu'à la première lecture qu'il en fera il sente sa curiosité piquée, sa sensibilité émue, son imagination échauffée; si le travail du poëte ne dit rien à son cœur, il fera bien de tâcher d'avoir un autre libretto. Ce n'est pas tout; il serait fort possible qu'un sujet excellent pour une comédie fût fort peu convenable pour un opéra; dans ce cas, il ne faudrait pas rejeter le poëme, mais le réformer, le retoucher. Ce qu'il y a surtout à redouter pour la musique, c'est la monotonie; la musique en général, et particulièrement la musique dramatique, vit de contrastes : il faut que les scènes soient continuellement variées dans leur nature et dans leur succession.

La France est incontestablement le pays qui possède les meilleurs poëmes d'opéra, et ce n'est même que dans ceux qui ont été écrits pour Paris que l'on trouve un intérêt continuel, une marche claire, franche et rapide, un style pur, une aimable variété dans les situations et les caractères. Ce qui prouve le mieux cette supériorité, c'est la reproduction perpétuelle des poëmes français sur tous les théâtres du monde. Cette supériorité a pris naissance dans l'habitude d'entendre sans cesse les chefs-d'œuvre de nos grands poëtes tragiques et comiques. Il en est résulté un goût général qui a exigé que le poëme même, lorsqu'il pouvait être appuyé du secours de la musique d'un maître habile, possédât au moins quelqu'une des qualités qui ont placé à un si haut degré la scène française. Cette importance, accordée au libretto, a fait que quelquefois des opéras ont réussi, bien que la musique en fût au moins très-faible, chose qui n'est jamais arrivée en Italie. Dans cette contrée, c'est surtout la musique que l'on prise dans un opéra; aussi le nombre des pièces, dont le poëme était détestable, et qui ont réussi par le secours de la musique, est-il impossible à fixer. Ce que l'on s'est surtout proposé dans les opéras italiens, ça été de faire briller le compositeur et les chanteurs : aussi l'immense majorité de ces ouvrages ne sont-ils, comme disait

l'abbé Arnaud, *qu'un concert, dont le drame est le prétexte.* Les Allemands ne sont guère plus difficiles, et ils se trouvent heureux depuis qu'ils ont pris le parti de s'alimenter sans cesse des productions du nôtre. Depuis quelques années le goût d'une musique plus étoffée que celle de l'ancien répertoire étant devenu presque général, les poëtes modernes ont cherché à fournir au compositeur des canevas mieux disposés pour la musique qu'on ne l'avait fait jusqu'alors, et il faut s'en féliciter; la poésie française n'y peut rien perdre, et la musique française peut tout y gagner.

Lorsque le compositeur est décidé à mettre un libretto en musique, il doit le lire et le relire jusqu'à ce qu'il s'en soit pénétré, au point de le savoir par cœur. Ce préliminaire est fort important, car il faut que dès les premiers moments il considère sa composition, non-seulement dans le morceau dont il s'occupe, mais dans les rapports que ce morceau peut avoir avec l'ensemble de tous les autres, il faut qu'il ait présent à l'esprit tous les tableaux, toutes les situations, toutes les scènes, tous les personnages.

Si le poëme doit être entièrement mis en musique, bien que le poëte indique ordinairement les airs et les récitatifs, le compositeur devra souvent déranger quelque chose à cette distribution. Il lui faudra quelquefois changer la place d'un air, d'un duo, etc.; une autre fois il voudra que les chœurs viennent augmenter l'effet d'une scène, etc.

De même dans les libretti, où est introduit le dialogue parlé, le compositeur sentira que tel passage lui conviendra pour la musique, et réciproquement il rejettera dans le dialogue tel autre passage de vers, à l'expression duquel la musique se prêterait peu.

Un poëte raisonnable doit toujours se prêter à ces changements, qui sont souvent des améliorations, et qui tourneront à l'avantage commun. Voici les remarques qui peuvent guider l'élève dans la distribution de son poëme :

1° A l'égard de la versification lyrique, le compositeur se réglera sur ce que nous avons dit au livre VII.

2° Il mettra en récitatif simple tout ce qui est de narration peu intéressante, tout ce qui ne sert qu'à l'exposition et à la liaison des scènes, ainsi qu'à la marche des événements; on comprend aisément que tout ceci sera parlé dans les opéras où le chant n'est pas continuel.

3° Tous les passages qui annonceront une grande agitation dans le personnage qui les débitera, ceux qui contiendront des descriptions animées où les images se succéderont rapidement, certains discours, dans lesquels le personnage manifeste de l'hésitation, de l'incertitude, et qui ont

besoin d'être coupés par les ritournelles d'orchestre; tous les passages de ce genre doivent être écrits en récitatif obligé.

4° Tout passage où l'intérêt est vif et la passion exaltée appartient de droit à la musique, et doit ramener un morceau quelconque qui lui soit analogue.

5° Quand il y a plusieurs acteurs en scène, on doit, à moins que la situation ne s'y oppose absolument, les employer tous. Il n'y a rien de plus froid que ces scènes de l'ancien répertoire, où un seul acteur chante un air fort développé en présence de deux ou trois personnes qui n'ouvrent pas la bouche pendant tout ce temps, et ne se font pas même entendre à la fin de la scène. Les morceaux d'ensemble, outre qu'ils font briller la science du compositeur, produisent presque toujours un bon effet.

6° Il faut par la même raison employer les chœurs toutes les fois que la chose est possible et convenable.

Ces observations serviront de jalons au compositeur, et il les complétera par son propre goût et par le sentiment des convenances musicales. Lorsqu'il aura bien déterminé l'arrangement, la contexture, et par conséquent la forme de son ouvrage, il pourra se mettre au travail, en commençant par l'un des morceaux que nous allons essayer d'analyser dans les deux chapitres suivants.

CHAPITRE III.

DE LA PARTIE VOCALE D'UN OPÉRA.

La partie vocale d'un opéra s'entend de tous les morceaux où se font entendre les voix, quelquefois même de celles où elles ne paraissent qu'en second ordre.

Les morceaux de musique vocale qui entrent en général dans la composition d'un opéra sont :

Le RÉCITATIF.
Le RÉCITATIF OBLIGÉ.
Les ARIETTES (chansons, romances, cavatines, etc.).
Les AIRS.
Les DUOS.
Les TRIOS.
Les morceaux à QUATRE VOIX ET DAVANTAGE, autrement MORCEAUX D'ENSEMBLE.
Les CHOEURS dans les diverses situations (*chœurs proprement* dits, *chœurs accompagnant les airs, duos, trios, morceaux d'ensemble*).
Les INTRODUCTIONS.
Les FINALS.

Chacune de ces parties n'entre pas absolument dans tous les opéras, le compositeur n'emploie que ce qui lui convient : mais dans les opéras de grande dimension, il est rare que toutes ces ressources, que nous venons d'énumérer, ne soient pas mises en œuvre, dans tous les cas il faut toujours les avoir à sa disposition lorsque l'on écrit. Nous traiterons de ces matières dans les paragraphes suivants.

§ Ier. *Du récitatif.*

« Nos drames lyriques, dit Jean-Jacques Rousseau, sont trop chantés pour pouvoir l'être toujours : un opéra qui ne serait qu'une suite d'airs ennuierait presque autant qu'un seul air de la même étendue : il faut couper, séparer les les chants par de la parole, mais il faut que cette parole soit modifiée par la musique, les idées doivent changer, mais la langue doit rester la même. Cette langue une fois adoptée, en changer dans le cours d'une pièce serait vouloir parler moitié français, moitié allemand. Le passage du discours au chant est trop disparate, il choque à la fois l'oreille et la vraisemblance; deux interlocuteurs doivent parler ou chanter; ils ne sauraient faire alternativement l'un et l'autre. Or, le récitatif est le moyen d'union du chant et de la parole; c'est lui qui sépare et distingue les airs, qui repose l'oreille étonnée de celui qui précède, et la dispose à goûter celui qui suit; enfin c'est à l'aide du récitatif que ce qui n'est que dialogue, récit, narration dans le drame, peut se rendre sans sortir de la langue donnée, et sans déplacer l'éloquence des airs. »

Quelque justes que fussent ces observations, on n'en a pas moins composé des ouvrages où le simple débit, le débit parlé a été mêlé à la musique : cet usage dont les premiers essais datent de fort loin, a même été de tout temps en France celui qui a le plus satisfait la foule; les airs d'opéra-comique n'étaient dans le principe qu'une modification spirituelle de la parole, un ton particulier donné à une saillie, comme cela se pratique encore dans le vaudeville, où les couplets sont pour ainsi dire parlés. Peu à peu l'on donna plus d'étendue aux airs, et on les chanta mieux; mais comme jusqu'à ces derniers temps l'on a toujours exigé par-dessus tout des acteurs d'opéra-comique, de la grâce et de la finesse dans le jeu, il en est résulté que l'on s'est bien gardé de substituer le récitatif à la simple déclamation qui donne à un acteur beaucoup de facilité à briller, qui s'entend mieux de ceux qui n'ont pas l'habitude de la musique et qui surtout a l'avantage de posséder une infinité de nuances dont la mu-

sique ne saurait approcher. Les Italiens, pour qui les airs étaient la partie principale, et qui ne tenaient absolument aucun compte du poëme, à tel point qu'ils se contentaient de platitudes et d'absurdités, que les farceurs de nos tréteaux auraient rejetées, les Italiens, dis-je, voulaient au moins que toutes ces sottises fussent chantées, et ce n'est que depuis peu d'années, et depuis qu'ils ont mis nos vaudevilles en opéras, qu'ils ont pris le parti de supprimer le récitatif de leurs petites comédies. Du reste, ce récitatif n'avait jamais été écouté ; on n'y attachait aucune importance, et le plus souvent le maître, auteur des airs, n'était pour rien dans la composition du récitatif confié ordinairement au chef d'orchestre. En Allemagne on avait adopté notre système, avec une des plus plaisantes modifications qui se puisse imaginer. Les airs se chantaient en langue italienne, et le dialogue se récitait en langue allemande. Cela paraît incroyable, et pourtant un tel usage subsistait encore il y a peu de temps.

Considéré en lui-même, le récitatif est un débit qui tient le milieu entre la déclamation et le chant ordinaire, en se rapprochant néanmoins davantage de celui-ci.

Pour connaître les propriétés du récitatif, il faut l'examiner relativement aux différents points de la constitution du chant, c'est-à-dire dans ses rapports au ton, à la durée des sons, etc., son application à la syllabe, à la phrase, au discours musical.

En ce qui concerne le ton, ceux du récitatif ne sont ni aussi soutenus ni même aussi précis que ceux du chant ordinaire : cependant ils sont susceptibles d'être appréciés, puisque l'on peut le noter et l'accompagner d'une basse qui porte harmonie. D'ailleurs il n'est point soumis aux lois ordinaires de la modulation ; car non-seulement il n'a pas de ton principal, non-seulement on peut finir dans un ton tout différent de celui où l'on a commencé, mais, outre cela, on ne suit aucune loi de modulation et l'on passe sans aucune préparation, du ton où l'on est à un autre qui n'y a aucun rapport, ou bien qui n'y a qu'un rapport fondé sur des lois fort différentes de celles qui régissent la modulation ordinaire ; enfin, on ne suit aucunement les lois de la mélodie en ce qui conceren la conduite de la phrase, ou du moins on la subordonne entièrement à la déclamation.

Quant à la durée, il n'y a point de rapport dans celle des sons, ni dans la distance des temps forts ; il n'y a aucune périodicité dans la succession des mesures. Il n'y a donc pas de mesure proprement dite; et si l'on écrit le récitatif en mesure, c'est uniquement afin de pouvoir

diviser le discours en intervalles déterminés, bien qu'inégaux par le fait, et non pour indiquer les syllabes sur lesquelles se frappent les temps forts. On se sert pour cela de la mesure à quatre temps; autrefois on employait toutes les mesures, et cet usage s'est prolongé en France plus longtemps que partout ailleurs; mais depuis prés d'un demi-siécle on s'y conforme à l'usage général.

Quant à la force des sons, on y suit absolument les degrés de la déclamation; et l'on y passe subitement d'un son trés-fort à un son trés-faible, ou réciproquement; ce qui n'a pas lieu ordinairement dans le chant proprement dit. Cependant on remarquera que, si l'on n'observe pas la même liaison à cet égard, on se tient du moins dans des limites plus étroites.

Le récitatif est syllabique, c'est-à-dire que chaque note porte sur une syllabe. Chaque syllabe forte du discours doit être rendue forte et frappée aux temps forts de la mesure adoptée, on conçoit d'aprés cela, qu'il ne peut y avoir en général aucun ornement. Il est cependant permis d'en introduire de temps en temps lorsque le caractére du morceau le permet, mais cette licence ne doit pas dégénérer en abus. D'ailleurs elle appartient plutôt au chanteur qu'au compositeur: quelquefois un chanteur habile au moyen d'un ornement placé avec goût, corrigera une négligence, évitera un faux accent, une articulation dure.

On distingue plusieurs sortes de récitatifs: le récitatif simple, qui est celui que nous venons de décrire; le récitatif mesuré, qui se rattache au premier, et dont nous parlerons bientôt; enfin le récitatif obligé, qui sera traité à part.

Ainsi que nous l'avons dit plus haut, on met en récitatif simple les endroits les moins significatifs du poëme: ce récitatif doit être écrit à quatre temps avec un accompagnement conforme à l'usage local. En Italie l'on a pendant longtemps accompagné le récitatif par le clavecin, auquel se joignaient un violoncelle et une contre-basse: cela se pratiquait encore en dernier lieu au théâtre italien de Paris: mais depuis un an, l'on a, ainsi que chez nos voisins, supprimé le piano. Dans l'ancien répertoire, le violoncelle arpége les accords chiffrés au-dessus de la partie de basse. Dans ce cas, l'on écrit le récitatif sur deux portées seulement, l'une pour la voix, l'autre pour la basse, que l'on a soin de chiffrer; dans les dialogues, on indique le changement de rôle par un changement de clef, ou en écrivant au-dessus de la portée le nom du personnage qui doit parler. Au grand Opéra de Paris, l'on accompagne le récitatif par tous les instruments à cordes, auxquels on ajoute souvent encore quelques instruments à vent.

Ce système a fini par être adopté en Italie et en Allemagne pour tous les opéras de grande dimension.

Afin de donner de l'intérêt au récitatif et de suppléer aux ressources qui lui manquent pour nuancer la déclamation, il faut moduler continuellement; les transitions enharmoniques sont ici très-permises pourvu que l'on n'en abuse pas. Il n'est point difficile de moduler dans le récitatif : la règle est ici fondée sur les divers rapports sous lesquels un son unique peut être considéré. Ainsi, par exemple, la note *ut* est, 1° tonique dans le ton d'*ut* majeur ou *mineur*; 2° elle est seconde du ton en *si bémol majeur* et *mineur;* 3° elle est médiante en *la mineur;* 4° elle est également médiante en *la bémol majeur;* 5° elle est sous-dominante en *sol majeur* et *mineur;* 6° elle est dominante en *fa majeur* et *mineur;* 7° elle est sixte du ton en *mi mineur;* 8° elle est encore sixte en *mi bémol majeur;* 9° elle est sensible en *ré bémol.* On comprend aisément combien de modifications on peut obtenir quand une même note peut être prise dans un même morceau sous neuf aspects différents, et que ces mêmes modifications existent pour tous les tons naturels ou affectés des dièses et bémols.

Quant aux règles mécaniques du récitatif, elles se réduisent à peu de chose : la première recommandation à faire est de n'employer les voix que dans leur médium, à moins que les paroles n'exigent momentanément une expression exagérée.

Il faut qu'il se présente un cas tout particulier pour que les paroles soient répétées, et cela même ne se fait que dans un récitatif *arioso*, dont nous parlerons dans l'instant. Il en est de même de plusieurs notes sur la même syllabe.

La voix ne doit jamais réciter sur un accord qui n'a pas été indiqué : lorsque la voix passe d'un accord à un autre, la basse doit frapper cet accord en même temps que la voix. Cette règle souffre cependant des exceptions, et parfois le chant peut commencer une mesure et réciter sans accompagnement sur un accord qui ne s'est point fait encore entendre, et réciproquement les instruments peuvent tenir un accord avant que la voix attaque le récitatif.

Les accords à employer de préférence dans l'accompagnement des récitatifs sont l'accord parfait, l'accord de septième dominante et l'accord de septième diminuée avec leurs renversements; cependant on ne doit pas faire abus des renversements pour les septièmes : quant à l'accord parfait, il y a souvent beaucoup d'avantage à le présenter dans son premier renversement en accord de sixte.

On n'introduit des ritournelles dans les récitatifs simples que pour passer d'un accord à l'autre; dans certains cas,

par exemple, celui de l'entrée de l'acteur, la séparation marquée de deux périodes, etc. Ces petites ritournelles ne doivent être que d'un très-petit nombre de notes, et il faut les former en accords plaqués.

Dans les tirades destinées au récitatif, il se rencontre quelquefois des passages d'un, de deux, de trois, etc., vers, qui offrent un intérêt particulier en ce qu'ils expriment un sentiment quelconque, une menace, un souvenir, une sentence, etc.; le meilleur moyen de faire ressortir ces passages est de les écrire en *récitatif mesuré.*

Le propre de ce nouveau récitatif est d'être formé des inflexions ordinaires du récitatif simple, auquel on ajoute la mesure; on accompagne ces passages avec plus de soin que les autres, et souvent on y fait paraître les instruments à vent. Si le chanteur met à ces traits de chant une expression convenable, ils ne manquent jamais de produire un effet excellent. Ces passages étaient indiqués dans les compositions de l'ancienne et si admirable école italienne par le mot *arioso*, comme tenant de l'*air.* Gluck a fait dans tous ses opéras le plus heureux usage de ces petites parties d'air, et cette attention, en apparence peu importante, n'est pas celle qui a contribué le moins au succès immense et prolongé de ses opéras.

§ II. *Du récitatif obligé.*

Le récitatif obligé est celui qui est accompagné de tout l'orchestre, et qui est entremêlé de ritournelles et de traits de symphonie; en sorte que l'orchestre et le récitant sont forcés de s'attendre l'un l'autre. C'est de cette obligation réciproque, qui est particulière à ce genre, qu'il a pris le nom de récitatif obligé. Cette espèce de récitatif sert communément d'introduction aux pièces de chant, telles qu'airs, duos, etc. Il s'emploie tant dans les opéras où tout se chante que dans ceux où le simple discours alterne avec la musique. Ce genre a beaucoup d'intérêt quand il est employé à propos et qu'il trouve d'habiles interprètes.

Comme les ritournelles de l'orchestre y sont continuelles, le compositeur doit avoir soin, avant tout, de ne choisir pour récitatif obligé qu'un morceau qui s'y prête: ainsi, lorsque le sens exige que le chanteur coupe son récit par des pauses, il l'emploiera toujours avec avantage; de même lorsque l'acteur hésite ou réfléchit; dans ces deux cas, si l'on ne fait usage du récitatif obligé, on est obligé de laisser remarquer les silences de l'acteur, ce qui ralentit et refroidit l'action en diminuant l'intérêt.

On ne traite presque jamais le récitatif obligé en dialogue; en effet, ce genre, qui suppose toujours dans les passions,

et par suite dans l'action, un certain désordre, lequel s'exprime parfaitement par ces fragments de mélodie qui alternent avec le récitatif, deviendrait entièrement confus s'il fallait le partager entre deux ou un plus grand nombre d'acteurs : il va sans dire que si les paroles avaient dans chaque partie du dialogue une étendue suffisante, ou bien si l'un des interlocuteurs n'avait que très-peu de mots à dire, un dialogue de ce genre pourrait sans inconvénient être en récitatif mesuré ; on en trouve plusieurs exemples dans Gluck et autres auteurs. Il y a d'ailleurs certains morceaux qui ne sont autre chose qu'un récitatif mesuré et obligé tout à la fois : tels sont souvent les andante qui précèdent les duos.

Les ritournelles de l'orchestre peuvent être de différentes longueurs selon les circonstances : le compositeur a toute liberté à cet égard, pourvu qu'il se conforme à la raison et au sens des paroles. Ce dernier point est ici celui qui domine tous les autres, car si la belle mélodie d'un air ne peut faire pardonner un contre-sens, que sera-ce dans les passages où la juste expression des paroles est l'unique moyen d'intéresser l'auditeur ? Le compositeur doit donc bien se pénétrer du sens des paroles ; il doit s'exalter l'imagination en se mettant en situation, comme les pesonnages qu'il va faire parler : quelque ressemblance qu'aient entre elles les formules de récitatif, il pourra parfois lui arriver d'en trouver de tout à fait neuves ; et d'ailleurs, quand même il n'emploierait que des formes usitées, il pourrait encore produire de l'effet, car ce que l'on doit chercher ici, c'est moins peut-être l'expression neuve que l'expression juste.

A l'égard des traits ou ritournelles de l'orchestre, ils doivent être singulièrement travaillés, en raison du sens profond qu'ils portent en eux, de la force et de la précision qu'ils ont à donner aux images qu'ils sont destinés à représenter ; en raison même enfin de leur brièveté, qui en est l'essence, et qui en augmente la valeur, s'ils sont énergiques et imposants.

Quant à la conduite du récitatif obligé, il n'y a rien de fixe : on module selon son caprice, et pour terminer, on se règle sur le morceau mesuré qui vient ordinairement à la suite ; on peut en conséquence terminer en divers tons, pourvu qu'ils amènent naturellement le ton de l'air. Ainsi, par exemple, si à la suite d'un récitatif l'on veut placer un air, un duo, un trio, etc., en *ut majeur*, le récitatif pourra finir en *ut majeur* ou *mineur*, en *sol majeur*, en *fa majeur*, en *mi mineur*, en *la mineur*, et enfin en *fa mineur*. Si le morceau est en *ut mineur*, le récitatif pourra

finir en *ut majeur* ou *mineur*, en *sol majeur* ou *mineur*, en *mi bémol majeur*, en *fa mineur* et en *la bémol majeur*. L'on peut encore moduler dans la dernière ritournelle du récitatif qui se trouve alors servir de *pont* pour arriver à l'air mesuré. Cette manière a des inconvénients, mais elle peut être employée avec avantage dans certains cas, seulement il faut tâcher qu'on s'aperçoive que cela est fait à dessein, sans quoi l'on pourrait croire que le compositeur n'a pu trouver le ton dans lequel il devait terminer son récitatif.

Le trait instrumental, qui exprime la pensée du poëte et doit faire image, peut se trouver avant ou après la phrase de chant où cette pensée est indiquée, à l'exception de la ritournelle de début, qui doit donner l'idée, non des détails, mais de l'ensemble du récitatif; toutefois il est préférable de placer les ritournelles après le chant; il peut y avoir des inconvénients assez graves à les mettre avant.

Quelquefois on coupe par les chœurs le récitatif obligé : dans ce cas on traite ces chœurs comme l'orchestre, et le plus souvent avec lui, en leur donnant même la partie la moins intéressante.

On ne peut trop s'appliquer à l'examen des morceaux de ce genre que nous ont laissés les grands maîtres, et dans lesquels ont également réussi plusieurs compositeurs de nos jours. Ces passages alternatifs de récitatif et de mélodie, revêtus de tout l'éclat de l'orchestre, sont, dit Rousseau, ce qu'il y a de plus touchant, de plus ravissant, de plus énergique dans toute la musique moderne. L'acteur, agité, transporté d'une passion qui ne lui permet pas de tout dire, s'interrompt, s'arrête, fait des réticences durant lesquelles l'orchestre parle pour lui; et ces silences ainsi remplis affectent infiniment plus l'auditeur que si l'acteur disait lui-même tout ce que la musique fait entendre.

§ III. — *Des ariettes* (chansons, romances, cavatines).

Nous rangeons ici sous la dénomination d'*ariettes* tous les morceaux chantés par une seule voix, et qui, en raison du peu de développement que l'on donne à la mélodie, ne peuvent recevoir le nom d'*airs*. Ce sont les chansons, les romances et les cavatines.

La chanson est ordinairement plus courte que la romance, et se distingue en outre de celle-ci, en ce qu'elle roule de préférence sur des matières gaies : c'est tantôt une jeune fille dont le cœur n'a pas encore soupiré, qui raconte son insouciance, tantôt c'est une vieille qui conte quelque légende du pays, etc.

La chanson n'a souvent qu'une seule période poétique, et

ne doit par conséquent avoir qu'une seule période musicale : on en trouve cependant un grand nombre qui ont deux périodes.

La romance a ordinairement deux périodes disposés en huit vers de six, sept ou huit syllabes, ou bien quatre vers de dix ou de douze : cette dernière disposition a un inconvénient que nous avons déjà signalé, c'est que les vers riment en musique comme s'ils étaient de six syllabes, tandis qu'ils ne riment pas en paroles. On peut encore employer toute autre coupe : ainsi la romance du premier acte de *Zampa* est de huit vers de six syllabes, suivis d'un refrain de deux vers également de six syllabes : une phrase répétée forme les quatre premiers, une autre phrase également répétée compose les quatre autres, et le refrain termine convenablement.

La chanson et la romance ne doivent nous occuper ici que dans le rapport qu'elles ont avec la musique de théâtre, et c'est uniquement sous ce point de vue que nous les considérons.

La romance au théâtre contient d'ordinaire la narration d'un fait dont le dénoûment est tragique ; elle ne peut jamais avoir plus de trois couplets. Ce qui doit distinguer ces petites pièces, c'est surtout la grâce et l'originalité, et c'est ce qui en rend la composition plus difficile pour le compositeur qui n'adopte pas la première idée venue. Il faut que la romance et la chanson soient composées de jet En France, beaucoup d'opéras ont dû tout leur succès à ces heureuses et aimables bagatelles de seize à trente-deux mesures ; et nous n'entendons pas cette proposition seulement des anciens opéras : les œuvres modernes, où se rencontrent des grands airs, des duos parfaitement conduits, des morceaux d'ensemble d'une admirable énergie, n'obtiendraient qu'un bien petit nombre d'applaudissements si l'on n'y entendait aussi une chansonnette qui n'a en tout que deux phrases, dont seulement encore une seule est vraiment saillante. Cela vient de ce que les morceaux de ce genre ont toujours été et seront éternellement la véritable musique des Français, musique qui convient merveilleusement à la langue, qui a l'avantage d'être facilement chantée par un artiste médiocre, et d'être retenue et reproduite plus ou moins exactement par toute personne, qu'elle soit ou non musicienne, ce qui est un point fort important dans un pays où la prétention générale est de savoir ce que l'on n'a jamais appris.

Abstraction faite du caractère de la mélodie, tout ce qui regarde la romance est applicable à la chanson. Ainsi que nous l'avons dit tout à l'heure, tout le mérite de ces petites pièces repose sur la fraîcheur des idées . on doit en consé-

quence en bannir la tournure banale des romances et chansons d'amateur, qui modulent niaisement à la dominante par une cadence usée : il vaut mieux, dans ce cas, répéter la première idée en la laissant suspendue sur une demi-cadence.

Pour ce qui est des couplets, ils se font en général semblables au premier, sauf les petites altérations qu'exige la régularité de la prosodie, mais il est fort permis de changer l'accompagnement pour donner à chaque couplet un intérêt nouveau; on peut même fort bien changer une ou plusieurs phrases de la romance lorsque le sens des paroles s'accorde avec ce changement; cette ressource a été employée de la manière la plus heureuse par Hérold, dans la romance de *Zampa*, dont nous parlions ci-dessus. Au troisième couplet, quand il est question de la mort d'Alice, le chant qui, dans les précédents couplets, s'était maintenu en *si bémol*, passe en *ré bémol*, par une transition des plus heureuses et l'accompagnement des trombonnes produit à cet instant un effet magique.

Souvent une romance commencée en mineur se termine en majeur : le contraire a lieu quelquefois ; mais on ne doit pas user de ce moyen sans motif, et il faut même que ce motif soit évident pour les auditeurs, qui sans cela seraient choqués de cet arrangement, qui au fond est toujours une irrégularité.

Souvent aussi chaque couplet d'une romance ou d'une chanson est suivi d'un bout de chœur qui, en ce cas, sert de ritournelle : ce chœur n'est quelquefois qu'un trio ou quatuor chanté par les acteurs qui se trouvent alors en scène. On pourrait encore introduire d'autres combinaisons : par exemple faire chanter le premier couplet en solo, le second en duo ou trio, le troisième en chœur, etc. Ces dispositions, et plusieurs autres, seraient fournies par la situation du drame.

Les Italiens emploient comme nous, et à notre imitation, dans leurs opéras, la chanson et la romance, mais ils en font un rare usage. Ils préfèrent, peut-être avec raison, la *cavatine*. Telle qu'on la compose de nos jours, la cavatine sert à rendre des sentiments tendres et affectueux qui, devant être exprimés en peu de paroles, ne fournissent pas matière suffisante pour les développements de l'air proprement dit. Aussi place-t-on d'ordinaire la cavatine dans la bouche d'un chanteur qui arrive en scène modestement et sans fracas, et qui plus tard s'exprimera en périodes sonores et grandioses.

La plupart des cavatines n'ont qu'un seul mouvement, qui est presque toujours modéré : on en trouve cependant qui ont une seconde partie d'un mouvement plus animé. Le mé-

rite de ce genre de composition est d'être clair et facile, peu modulé, peu chargé d'ornements d'une harmonie pure, et surtout d'une mélodie suave et pénétrante.

§ IV. *Des airs.*

L'air est, dans la musique dramatique, un morceau de chant plus ou moins étendu exécuté par l'un des acteurs du drame, et accompagné par l'orchestre, et quelquefois aussi par les chœurs. C'est dans les opéras une des parties auxquelles le public attache une importance particulière, et fort souvent c'est de la beauté d'un air et de sa bonne exécution que dépend le succès d'un ouvrage.

L'air proprement dit, que l'on appelle souvent le grand air, et qui à plusieurs égards mérite ce titre, exprime presque toujours des sentiments élevés, des images nobles et pathétiques, ou bien, dans le genre comique, des idées divertissantes et bouffonnes; il admet les descriptions d'événements importants, et dans ce cas on lui permet d'empiéter sur le récitatif.

On distingue les grands airs en airs de *caractère,* auxquels s'applique surtout ce que nous venons de dire; airs de *chant* proprement dit, où la mélodie, n'étant pas réglée par l'expression de passions violentes, reste dans un calme vague; airs *déclamés*, dans lesquels la mélodie est un récitatif mesuré garni de traits d'orchestre; airs de *bravoure*, dont le seul objet est de faire briller la voix et le talent d'un chanteur. Il y a aussi les airs de *danse*, dont il sera parlé dans le chapitre suivant, et l'on compte en Italie d'autres espèces d'airs, tels que les airs de *pacotille* (*arie di baule*), les airs de *seconde partie*, appelés aussi airs du *sorbet*, parce qu'il était d'usage de faire apporter des glaces dans les loges tandis qu'on les chantait.

Les préceptes à donner pour la composition des airs ne sauraient être présentés d'une manière positive et absolue. Quelque pût être l'exactitude des règles établies, le compositeur aurait tout droit de les violer lorsque la situation dramatique, le sens des paroles, et enfin la fougue de l'imagination l'y porterait. Le meilleur moyen pour celui qui commence, ici comme pour toutes les parties de la musique et de tous les beaux-arts, est d'examiner et d'étudier les productions des grands maîtres; c'est en les imitant longtemps que l'on peut plus tard se hasarder dans des routes nouvelles. Aussi le petit nombre d'observations que nous allons présenter ne sera-t-il autre chose que le résultat d'un examen auquel tout le monde peut se livrer, en prenant les airs principaux composés à diverses époques par les musiciens célèbres.

Lorsque l'auteur s'est bien pénétré du sens des paroles, lorsqu'il a réfléchi sur la mesure des vers, et qu'il a reconnu et fixé les points des grands repos périodiques, il doit voir comment les vers s'accouplent et obtenir ainsi les demi-cadences; quand il aura trouvé le motif ou les motifs dont il a besoin pour former ses périodes, il verra comment les vers ou parties de vers pris çà et là peuvent s'associer et servir au développement des phrases musicales. L'on doit, en général, présenter d'abord les vers tels que le poëte les a établis, afin que le sens soit bien compris des auditeurs, et que dans la suite les nouveaux sens que l'on peut former au moyen des mêmes paroles ne causent aucune confusion. Il est très-permis néanmoins de répéter, dès cette première fois, quelque vers, quelque petite phrase, quelque mot, surtout lorsque la mélodie étend ou détermine le sentiment des paroles; dans ce cas la répétition d'une phrase poétique, dont la mélodie est bien marquée, en fortifie merveilleusement l'expression.

Lorsque le musicien s'est bien pénétré du sens des paroles et de leur disposition matérielle, il doit imaginer un premier motif, et s'abandonner à cet égard à l'inspiration; des préceptes autres que ceux qui ont été donnés dans le second livre sur les règles mécaniques de la mélodie, sont ici tout à fait superflus. Si le compositeur est heureusement inspiré; si sa première pensée est naturelle, claire, neuve et convenablement adaptée à la situation, le public est à lui, et souvent lui pardonnera des écarts dans le courant de sa composition : mais il faut pour cela que l'auditeur ait été réellement électrisé.

A l'égard de la coupe du morceau, la manière la plus usitée aujourd'hui est de présenter après le récitatif un *cantabile* qui respire la mélancolie et souvent même la tristesse : c'est là que le musicien doit déployer toute la sensibilité de son âme; le cantabile est suivi d'un allegro qui se termine lui-même par une *coda* nommé cabalette, qui commence à l'endroit où l'on serre le mouvement. Cette coupe est la plus usitée; mais on trouve aussi beaucoup d'airs modernes formés de l'assemblage successif de trois mouvements différents; d'autres au contraire n'ont qu'un seul mouvement : dans ce dernier cas on leur donne fréquemment la forme du rondeau, et l'on a raison.

Du reste, ces coupes ne sont nullement obligatoires. Le compositeur est maître d'en imaginer d'autres, et de les employer comme bon lui semble, pourvu que la situation s'y prête. Il peut aussi, et quelquefois cela est nécessaire, introduire un air national, ou l'imiter soit en tout, soit en partie; il peut couper l'air par quelques parties de récitatif; il

peut changer le mouvement de quelques mesures; en un mot, toutes ces licences qu'il se permettra quant à la manière de présenter ses idées; le public ne les lui reprochera pas, si ses motifs sont heureusement trouvés et chantés avec l'expression convenable.

Les airs finissent ordinairement dans le ton où ils ont commencé, pourtant le contraire arrive quelquefois.

Il est bon de revenir plusieurs fois dans un air, sur un motif saillant ou sur ses parties, sans que pour cela le morceau soit traité au rondeau. Dans ce cas, le motif que l'on veut reproduire peut se remontrer, 1° tel qu'il a paru d'abord; 2° dans un autre mode; 3° dans une des parties d'orchestre; 4° avec un accompagnement nouveau; 5° avec des variations ou modifications quelconques qui étendent ou restreignent l'idée première.

On doit recommander particulièrement au musicien dramatiste de soigner dans l'accompagnement d'un air la partie d'orchestre, qui souvent peut relever des endroits faibles; il doit varier les effets au moyen de la quantité de timbres qu'il tient à sa disposition; il doit, outre la ritournelle initiale, en distribuer çà et là quelques-unes, et il aura grand avantage à les tirer des motifs mêmes de son air, qui par-là réunira l'unité et la variété; il pourra dans beaucoup d'occasions faire dialoguer la voix avec des parties intéressantes de l'orchestre, et à cet égard l'expérience et la pratique de son art lui fourniront des ressources intarissables.

§ V. *Des duos.*

Le duo théâtral est toujours accompagné de l'orchestre, en sorte que ce n'est qu'entre elles que les voix forment véritablement le duo.

Les situations qui amènent la composition d'un air amènent également celle du duo, qui n'est au fond qu'un air à deux voix. Cependant on doit faire observer que le musicien a ici l'avantage de tirer de l'action même, et de la bouche d'un de ceux qui y concourent, certaines ressources que dans l'air il est obligé d'emprunter à l'orchestre.

Le duo dialogué ne l'est jamais d'un bout à l'autre, car s'il en était ainsi, il ne serait autre chose qu'un air partagé; il faut toujours qu'il arrive un moment où les voix s'unissent et marchent ensemble pendant quelque temps.

La coupe du duo est arbitraire ainsi que celle de l'air, mais ici l'on se trouve limité par la circonstance des deux voix, car l'intérêt devant toujours aller en croissant jusqu'à la fin, on doit ménager habilement ses ressources pour amener une cabalette brillante, dans laquelle les deux voix mar-

chent toujours ensemble, ou se pressent l'une contre l'autre en s'entrecoupant, sans laisser jamais un seul instant la partie vocale se refroidir.

Du reste, la coupe binaire est celle que l'on adopte le plus volontiers pour un duo, et dans ce cas l'on réunit les deux voix vers la fin de chaque partie : on peut, si le sens des paroles l'exige, intercaller dans un duo un ou plusieurs passages de peu d'étendue et d'un mouvement différent de la mesure générale.

On doit, dans la composition du duo dramatique, observer strictement la règle que nous avons posée au livre sixième, c'est-à-dire faire en sorte que les deux parties fassent toujours une bonne harmonie entre elles, abstraction faite de l'orchestre. On peut même dire qu'il est préférable de faire doubler la basse instrumentale à la seconde partie du duo que de lui donner une harmonie irrégulière par rapport à la première voix. Ainsi la basse de l'orchestre ne corrigerait aucunement un passage où les deux parties vocales se trouveraient en quarte. De grands maîtres ont quelquefois commis cette faute, mais on serait inexcusable de les prendre pour modèles en cela.

On peut partager les duos en deux classes qui renferment toutes les autres, 1° les deux personnages en scène peuvent être du même avis ; 2° ils peuvent être d'avis différent. Le premier cas, qui est celui de la plupart des duos de chambre, est tout à fait dans la nature de la musique, le compositeur traite les deux parties à sa fantaisie sans que la réunion des mêmes sentiments l'empêche d'employer une foule de contrastes qui donnent de la variété à son œuvre et qui, musicalement parlant, n'ont pas un sens fixe quant à l'expression.

Dans le second cas, le compositeur n'a d'autre moyen de marquer la diversité de sentiment des personnages, que de donner aux notes des valeurs de durée différentes pour chaque partie ; il ne peut les faire chanter dans des modes différents, il ne peut, à moins d'immenses inconvénients d'exécution et d'une très-notable difficulté de composition, donner à l'une des parties une mesure différente de l'autre : il n'a donc d'autre ressource que la valeur des notes et la conduite de la mélodie ; ainsi l'une des deux parties pourra faire des tenues, tandis que la seconde articulera plusieurs notes ; l'une peut marcher par degrés conjoints, tandis que l'autre ira par sauts : le fortissimo succédera subitement au piano : une modulation extraordinaire surprendra l'auditeur ; joignez à cela les ressources fournies par l'orchestre, et vous reconnaîtrez qu'un compositeur de talent a des moyens fort suffisants à sa disposition pour produire le contraste qu'il

désire ; on en peut voir des exemples dans quantité de beaux duos, honneur de la scène et monuments offerts à l'admiration des siècles. Ces ressources, mises sagement en œuvre, ont même produit des morceaux qui, étant séparément des airs particuliers et de caractère différent, étaient susceptibles d'être assemblés selon les lois de l'harmonie, et produisaient ainsi un piquant contraste. Nos pères ont applaudi avec raison le duo si plaisant et si français de Monsigny, dans le vieil opéra du *Déserteur* : on y entend le grand cousin, qui est le niais de la pièce, débiter une moralité dans un ton de complainte, puis un soldat ivre chanter gaiement une chanson de corps-de-garde, et ces deux airs former ensemble un duo régulier et fort divertissant.

§ VI. *Des trios.*

En combinant ce qui vient d'être dit dans les paragraphes qui précèdent, avec ce que l'on a lu en différents endroits quand nous avons traité de l'harmonie et du contre-point, on pourra se faire une juste idée de ce que doit être le trio théâtral. Il se présente lorsque trois personnages sont en scène et qu'ils ont à exprimer des sentiments de même nature ou d'une nature différente, mais qui doivent se manifester dans un même temps.

La coupe du trio est aussi arbitraire que celle de l'air et du duo ; mais pour ce qui concerne sa composition harmonique, les règles doivent être observées exactement. Ainsi les trois voix qui forment le trio doivent faire bonne harmonie entre elles indépendamment de l'accompagnement de l'orchestre, et l'on doit faire grande attention à conserver toujours une bonne basse dans le croisement des parties, en telle sorte que la partie, qui se trouve accidentellement la plus grave, fasse toujours basse régulière.

Du reste, on peut mettre en œuvre toutes les ressources du trio ordinaire ; on peut faire cesser momentanément l'accompagnement d'orchestre, introduire des passages à l'unisson pour les trois voix, et traiter alors l'orchestre selon son bon plaisir, soit en unisson soit en parties.

A l'égard des notes à conserver, rejeter ou doubler dans les accords, on peut se reporter aux règles du trio ordinaire ; cependant nous allons donner à cet égard des règles générales, fondées surtout sur le résultat des accords quant à leur effet au théâtre.

1° Dans les accords parfaits, si l'on doit supprimer une note, soit pour donner un chant plus naturel aux parties, soit pour éviter des octaves ou quintes défendues, ou des fausses relations, c'est toujours la quinte qui doit être re-

jetée : l'on double alors soit la tierce, soit la tonique, selon les convenances du chant.

2° On suit le même procédé à l'égard de l'accord de quinte mineure, ou fausse quinte.

3° Dans l'accord de septième de dominante, on supprime la tonique, la tierce ou la quinte, selon l'occurrence.

4° Dans les autres accords de septième, c'est-à-dire dans les accords de septième mineure, avec tierce mineure ou avec quinte diminuée, et dans l'accord de septième majeure, c'est toujours la quinte que l'on rejette.

5° Dans les accords de neuvième majeure et mineure on supprime, outre la note fondamentale, la quinte ou la septième.

6° Dans l'accord de sixte augmentée avec quinte parfaite, on rejette la quinte.

7° Dans l'accord de sixte augmentée avec quarte augmentée, on rejette la quarte.

8° Si l'on veut faire usage de l'accord de quinte augmentée, il faut en conserver toutes les notes.

Un autre point fort essentiel à considérer dans le trio mélodramatique, c'est l'importance relative des personnages qui doivent l'exécuter : si ces trois personnages sont ce que l'on appelle au théâtre des *premiers sujets*, ils doivent avoir chacun une partie également intéressante à remplir ; néanmoins la forme à donner au trio est ici, comme partout, dominée par l'action dramatique, et la circonstance qui amène le trio : si l'un des personnages est secondaire, il ne doit dire seul que ce qui serait absolument nécessaire à la situation, tout le reste doit être traité en remplissage. Enfin, dans le cas où un seul personnage devrait dominer le trio, il suffirait de composer un air pour la voix principale, que les deux autres accompagneraient selon les règles ordinaires.

§ VII. *Des morceaux d'ensemble.*

On a pris l'habitude de donner le nom de *morceaux d'ensemble* à toutes les pièces de musique qui s'exécutent au théâtre par plus de trois voix, à partir du quatuor.

Le plus grand nombre de ces morceaux ne sont pour l'ordinaire, quant à l'harmonie, que des quatuors, et en certains cas des quintettes, quel que soit d'ailleurs le nombre des personnages mis en scène.

Dans ces morceaux, le compositeur tient à sa disposition toutes les ressources, toutes les richesses de la science, il en est le maître, et les distribue comme il l'entend. Le morceau d'ensemble embrasse tout ce dont nous avons parlé jusqu'ici. Les airs, les duos, les trios, semblent s'y donner

rendez-vous pour faire cause commune, et donner au génie tous les moyens de s'exprimer dans le langage sublime qui lui convient. Là, bien que l'orchestre continue à être subordonné aux voix, il peut déployer tout ce qu'il a de plus brillant et de plus intéressant, tant dans les masses que dans les détails. Outre cela, les morceaux d'ensemble reçoivent souvent l'adjonction des chœurs, en sorte que tous les effets de l'art sont à la disposition du musicien; mais il doit y faire attention, le public, qui connaît ces puissants moyens, attend beaucoup de lui et ne lui pardonnera pas un résultat terne et commun.

On composait autrefois beaucoup de musique à un grand nombre de parties réelles, destinées surtout à l'église (*voyez* ce que nous en avons dit dans le livre sixième, page 84 de ce volume); on y a presque entièrement renoncé, et cette manière n'a été mise en usage au théâtre qu'en peu d'occasions. En conséquence, lorsque l'on a cinq personnages en scène, l'un d'eux double continuellement ou momentanément l'une des parties; quelquefois il double tantôt l'une tantôt l'autre, et si le compositeur juge à propos d'intercaler quelque passage à cinq parties, il remplit le cinquième rôle. La même chose aura lieu s'il a un plus grand nombre de personnages; on doublera les diverses voix, et toujours les voix graves de préférence. Dans le cas où les voix qui doublent l'harmonie ont à débiter des paroles différentes des quatre principales, on peut disposer leurs entrées sur les autres voix, de telle manière qu'en apparence elles semblent être des parties réelles.

Dans plusieurs cas on soumet les quatre parties à une partie dominante écrite presque toujours pour le premier soprano : alors le quatuor vocal sert d'accompagnement, et l'on peut le traiter de deux manières : 1° en regardant la partie dominante comme intégrante de l'harmonie, et dans ce cas les autres voix peuvent former avec elle une harmonie régulière à cinq, à quatre, à trois parties : 2° l'on peut, et cette manière est souvent préférable, traiter la partie brillante comme détachée, et l'accompagner d'un quatuor régulier; dans ce dernier cas, le soprano concertant pourra faire des octaves avec les parties d'accompagnement, sauf avec la basse; car le quatuor vocal joue ici le rôle du quatuor d'orchestre lorsqu'il accompagne un air.

On peut dans les morceaux d'ensemble disposer les paroles de telle manière qu'on le juge convenable; c'est une chose dont l'auditeur s'inquiète peu : il est donc permis au musicien de bouleverser les vers du poëte, qui en cette occasion pourraient aussi bien être de la prose, à l'ex-

ception peut-être du début ; il peut aussi ajouter des vers de sa façon, introduire dans la musique toutes les interjections ou autres petits mots qui lui seront nécessaires pour obtenir les effets qu'il désirera ; ce qui serait ridicule en d'autres cas, est ici tout à fait de mise, et il n'en peut être autrement.

Lorsque l'on a bien établi les parties vocales et les principales ritournelles de son orchestre, on construit celui-ci en commençant par les instruments à corde. Il y a deux manières de traiter ces instruments : l'on peut, 1° faire doubler le quatuor vocal par le quatuor de l'orchestre, en renversant de temps en temps les parties quand il y a quelque chose à gagner pour l'effet. Dans ce cas on donne ordinairement des croches ou des syncopes aux instruments en place des tenues du chant, afin de leur imprimer plus de caractère et d'en augmenter la vigueur. Cette manière, qui longtemps a été la seule usitée, n'est bonne en général que pour l'accompagnement des chœurs ; 2° on dispose la basse instrumentale plus ou moins brodée, d'après la basse vocale ; on écrit ensuite la partie du premier violon, à laquelle on donne des traits plus ou moins étoffés, selon la circonstance, et l'on en fait autant pour le second violon et la quinte. Dans le cas où les parties vocales seraient très-chargées de notes, on chercherait au contraire, pour les instruments à corde, à simplifier les traits en ne frappant que le commencement des mesures et des temps, ou bien en employant des tenues prolongées qui laissent au chant toute liberté d'exécution.

Quand on a composé le quatuor instrumental selon l'un de ces systèmes, on ajoute de temps à autre les instruments à vent et quelquefois même les instruments bruyants, qui sont, comme l'on sait, les trompettes, trombonnes, ophicléides, petites flûtes, timbales, etc. Néanmoins on fera bien de ménager ces effets dans un morceau d'ensemble ordinaire ; ce n'est que dans ceux auxquels la situation dramatique donne un intérêt particulier, tels que les finales, que l'on doit employer souvent ces grandes masses d'orchestre ; ces morceaux sont alors presque toujours coupés par les chœurs, qui finissent par s'y unir entièrement.

VIII. *Des chœurs.*

Lorsque, dans un ouvrage destiné à être mis en musique, la situation se trouve telle qu'une multitude de personnes y soient intéressées, et qu'elles doivent ou puissent exprimer les impressions soit semblables, soit différentes qu'elles éprouvent, on a recours au chœur. Un chœur est une pièce

de chant exécutée par un grand nombre de personnes ; c'est en cela que consiste véritablement le caractère de ces pièces.

Le chœur est un des plus beaux ornements de la scène lyrique ; ses masses imposantes, auxquelles viennent se joindre les traits brillants ou pompeux de l'orchestre, offrent le noble assemblage de la mélodie et de l'harmonie vocale et instrumentale. Les sentiments qui animent la multitude, soit opposés, soit unanimes, s'y trouvent représentés. Tantôt on y voit une sédition populaire mise en action et en chant ; tantôt c'est une foule reconnaissante qui adresse des prières à l'Éternel, qui célèbre un triomphe, chante la joie et l'espérance, et jure de mourir pour la défense de la patrie et de la liberté, etc.

Les chœurs peuvent être à une, deux, trois, quatre, cinq, six, etc., parties ; mais, comme nous l'avons déjà dit, on n'écrit que fort rarement plus de quatre parties réelles dans les morceaux destinés au théâtre.

On fait des chœurs pour voix d'hommes seules, pour voix de femmes seules, pour les deux genres de voix réunies.

Les chœurs en voix de femmes servent pour les prêtresses, les villageoises, les suivantes d'une princesse, d'une mariée, etc. On les écrit à deux parties, premier et second dessus, et à trois parties, en ajoutant le contralte aux deux premières. On peut aussi composer des chœurs de ce genre à quatre, mais cela est peu usité et n'offre pas surtout de très-notables avantages.

Les chœurs de voix d'hommes s'écrivent quand l'on met en scène des guerriers, des buveurs, etc. On les compose à deux parties, ténor et basse, ou à trois, en ajoutant un ténor, ou enfin à quatre, par l'addition d'une seconde basse. Le plus haut ténor est ce que l'on appelait autrefois la haute-contre, voix commune dans le midi de la France. Les chœurs à deux parties sont en usage en Italie pour les villes où l'on ne peut trouver mieux ; les chœurs à trois voix sont usités partout, ceux à quatre le sont moins.

On a quelquefois écrit des chœurs d'hommes à l'unisson qui ont produit beaucoup d'effet : on en voit un bel exemple dans la *Donna del lago*, de Rossini.

Les chœurs, où sont admis les quatre voix ordinaires, sont les plus avantageux à traiter : l'on abandonne chaque jour davantage l'usage de la haute-contre au lieu de la seconde voix de femme, et l'on fait bien ; mais si l'on écrit à cinq parties, la voix de haute-contre doit être conservée comme premier ténor. On comprend que rien n'obligeant à faire chanter sans cesse les quatre parties, l'on peut en faire taire une, deux ou trois, on peut les associer, les doubler à l'octave, leur donner des traits à l'unis-

son, le tout selon la situation, l'inspiration, les convenances et même le caprice.

En employant des doubles, triples, quadruples chœurs, on obtient quantité de nouvelles combinaisons : nous n'en parlons point ici, parce que l'harmonie de ces diverses masses ne forme en somme que quatre parties ; le compositeur qui voudra s'y exercer disposera les parties de la manière qui, pour la circonstance, lui paraîtra la plus avantageuse.

La plupart des chœurs, surtout dans les opéras modernes, sont en accords plaqués, et quand ils chantent la mélodie se maintient presque toujours dans sa partie supérieure ; cependant l'on a quelquefois employé au théâtre des chœurs *dessinés*, c'est-à-dire des chœurs dans lesquels on trouve des imitations, des entrées de différentes parties ménagées avec art, et de manière à exciter un vif intérêt. Le répertoire français offre un assez grand nombre de chœurs de ce genre, dans lequel ont brillé Méhul et MM. Berton et Chérubini. Ce qui l'a fait abandonner n'est autre chose que la difficulté d'exécution pour des choristes, qui souvent sont peu ou point musiciens, et qui ne se prêtent que le moins qu'ils peuvent aux exigences des compositeurs. D'un autre côté, il faut remarquer que les chœurs en harmonie travaillée, mais plaquée, sont d'un excellent effet au théâtre. La plupart de ceux de Gluck ne sont pas conçus autrement.

§ IX. *Des introductions.*

Il n'y a presque rien à dire de particulier sur l'introduction vocale d'un opéra, qu'il ne faut pas confondre avec le petit morceau que l'on met quelquefois au-devant de l'allégro de l'ouverture.

Cette introduction consiste dans un morceau de musique quelconque qui se chante au lever du rideau, et qui, pour les librettes bien faits, sert d'exposition. Dans presque tous les opéras modernes on tâche que cette introduction soit un chœur ou un morceau d'ensemble, mais il n'y a aucune obligation à cet égard. Cependant, dans un poëme où le récit se mêle au chant, il faut éviter de commencer par un dialogue parlé ; rien de plus facile que d'arranger en récitatif le peu de paroles qui précéderaient un air, un duo, ou tout autre morceau qui viendrait le premier après l'ouverture.

§ X. *Des finals.*

Les airs, les duos, dit M. Castil-Blaze, ouvrent bien un opéra, et figurent ensuite avec avantage dans les premières

scènes de chaque acte. Mais lorsque les récits de l'exposition ont tout expliqué, et que l'intrigue, marchant avec rapidité, tend à s'embrouiller; lorsque le nœud de la pièce va se former ou se dénouer, et que les ressorts mis en jeu pour y parvenir amènent des incidents qui changent les situations, et font refluer vers la fin de l'acte les grands tableaux, les effets produits par l'expression du contentement, de l'ivresse, de la tristesse, de la fureur, du tumulte et du désordre; lorsque le moindre récit frappe tellement les personnages dont l'agitation est au comble, qu'ils ne puissent l'entendre sans manifester soudain leurs sentiments; lorsque l'action et les passions occupent tour à tour la scène, et à des intervalles si rapprochés qu'on ne saurait passer subitement du chant au récitatif ou au dialogue parlé pour revenir ensuite à la mélodie, le compositeur traite toute cette fin d'acte en chant proprement dit, lie les scènes les unes aux autres, et fait une suite non interrompue d'airs, duos, trios, quatuors, quintettes, sextuors, chœurs, en observant d'écrire en chant vocal tout ce qui exprime les passions, réservant la déclamation mesurée qui s'unit aux traits d'orchestre, et le récitatif pour le dialogue en action. Le morceau le plus long qu'offre la scène lyrique s'appelle final.

Tous les opéras modernes, qui ne sont pas en un seul acte, ont un final à la suite de l'un des actes; quelques opéras en ont deux, c'est quand ils sont divisés en quatre ou cinq actes; mais dans ce cas il n'y en a ordinairement qu'un seul qui ait une grande importance. Les actes qui n'ont pas de finale se terminent par un air, un duo, un trio, un morceau d'ensemble ou un chœur, selon les circonstances.

Il n'y a rien de positif à prescrire sur le plan d'un final, puisque d'une part, tout s'y trouve subordonné à la succession des scènes, et que de l'autre nous avons donné précédemment des règles sur la composition des divers morceaux qui en font partie.

Il est rare que l'on y fasse entrer le récitatif proprement dit, parce que l'ensemble en serait nécessairement refroidi, mais le chant déclamé s'y montre avec beaucoup d'avantage.

Rien n'oblige le compositeur à faire un morceau spécial pour chaque scène, si cela n'entre point dans son plan; et réciproquement, il peut couper une scène en deux, ou en un plus grand nombre de morceaux, si cela lui convient.

Il lui est permis d'employer une transition brusque et inusitée, pourvu que la situation n'y répugne point; mais

ce qui lui importe par-dessus tout, et ce qu'il ne doit pas perdre un instant de vue, c'est que, s'il veut être applaudi, il lui faut ménager, graduer et enchaîner les effets de telle manière que l'intérêt aille toujours croissant jusqu'à la *strette*, autrement dit *le coup de fouet*. On appelle ainsi le dernier morceau du final, celui dans lequel tous les personnages et les chœurs, quand il y en a, se réunissent et chantent tous ensemble un morceau d'un mouvement vif, qui se compose ordinairement d'un petit nombre de vers, dans lesquels est exprimée l'impression produite par les circonstances qui viennent de resserrer plus fortement le nœud de l'intrigue, et de réveiller l'attention fatiguée des auditeurs. C'est pour la strette que le compositeur doit réserver toutes ses forces; c'est là qu'il doit mettre en œuvre toutes les richesses de l'orchestre, et tout ce qu'il pourra inventer de ressources pour émouvoir la sensibilité et exciter l'enthousiasme. On verra plus loin, lorsque nous analyserons le final de *Don Giovanni*, comment l'un des plus grands compositeurs du siècle passé est arrivé, sans abus de forces et sans vain étalage de science, surtout sans profusion de bruit, à produire l'un des ouvrages les plus vrais, les plus savants, les plus philosophiques, les plus sublimes, l'une des conceptions les plus grandioses, l'une des plus belles réalisations du génie.

CHAPITRE IV.

DE LA PARTIE INSTRUMENTALE D'UN OPÉRA.

La partie d'un opéra spécialement destinée à l'orchestre se compose des morceaux suivants :

1° Ouverture.
2° Entr'acte.
3° Marches.
4° Airs de danse.
5° Ritournelles grandes et petites.

Nous suivrons, dans les détails que nous avons à donner sur ces matières, le même ordre que nous avons adopté dans le chapitre précédent, et nous consacrerons un paragraphe à chacun des objets que nous venons d'indiquer.

§ I. *De l'ouverture.*

L'ouverture est une pièce de symphonie qui précède l'exécution d'un drame lyrique.

On a souvent discuté sur la question de savoir si le compositeur, écrivant son ouverture, doit avoir devant les yeux un but fixe et bien déterminé qui le dirige dans la marche à suivre, et l'oblige à chercher ses inspirations sur de certaines données. Comme cette question a été surtout agitée par des littérateurs, on a pu entendre débiter en belles phrases et de sang-froid toutes les absurdités imaginables, sans que la question avançât d'un pas. Ces discussions sont à peu près abandonnées aujourd'hui, et presque tout le monde a fini par se ranger à l'opinion des plus sages professeurs de musique, qui ont conseillé de se borner à faire en sorte que l'ouverture eût une analogie générale avec la pièce, qu'elle ne fît pas contre-sens avec elle, et qu'elle se rapprochât de la symphonie quant à la contexture.

L'ouverture est ordinairement précédée d'une introduction à la manière des symphonies ordinaires. Cette introduction doit être dans un mouvement large, mais il n'y a aucune obligation à cet égard, pas plus que dans la manière de couper le reste du morceau; ici tout est permis au compositeur, pourvu qu'il observe les préceptes ordinaires qui veulent que les modulations s'enchaînent régulièrement, que les mélodies aient de l'attrait et de l'élégance, que les pièces n'aient pas une étendue démesurée, etc.

Il est très-permis d'introduire dans une ouverture un air national caractéristique du pays qui va être mis en scène, et même un air de la pièce lorsque cet air a une mélodie tranchée. A la vérité un tel air n'annoncera rien de précis à l'auditeur; mais quand cet air reparaîtra dans la pièce et en situation, on s'expliquera avec plaisir sa véritable signification; dans ce cas seulement il faut avoir grand soin de n'introduire dans l'ouverture qu'une mélodie tout à fait originale et vraiment inspirée, et qui joigne à ces qualités si rares par elles-mêmes le mérite de peindre parfaitement la situation où elle doit être entendue.

Des compositeurs justement célèbres ont poussé un peu trop loin l'usage que l'on peut faire dans une ouverture des airs qui s'entendent dans l'opéra même : ils ont remis en vogue le pot-pourri employé en ouverture bien longtemps avant eux. Nos vieux pères applaudissaient les ouvertures de la *Belle Arsène* et du *Déserteur;* nous applaudissons les ouvertures de la *Gazza ladra*, du *Freischutz*, de *Zampa*, et je n'ose pas dire qu'eux et nous avons tort. Le seul incon-

vénient qui en résulte est que l'ignorance, la médiocrité, la paresse, imitent des écarts que l'on pardonne au génie. Les mélodies des opéras que nous venons de nommer ont toutes des types si marqués, elles sont si réellement enfantées et façonnées dans le moment d'enthousiasme, elles se détachent tellement des pièces vulgaires, qu'il a bien été permis aux compositeurs, qui avaient tant fait pour la pièce elle-même, de se borner à présenter dans leur ouverture un résumé bien enchaîné et bien harmonisé de ce qu'ils avaient imaginé de plus saillant. Les excellentes ouvertures de Rossini, de Wéber, d'Hérold, ont donné naissance à ces misérables niaiseries que l'on entend si souvent sur nos théâtres depuis quelques années; à ces plates et mesquines conceptions instrumentales, dans lesquelles on n'entend que des pas redoublés ou des galops accompagnés de grands éclats d'instruments de cuivre, avec grosse caisse et cymballes, véritable musique de barbares incapables de sentir et d'analyser le beau, et, ce qui est pire que le reste, barbares à préjugés et à prétentions.

Quoi qu'il en soit, la forme de ce genre de composition a beaucoup varié. Pendant longtemps une ouverture a été une vraie symphonie composée de trois morceaux de caractères différents. On peut dire avec vérité que rien n'était plus déplacé qu'une pièce de ce genre. Quelque mérite qu'elle eût, elle excitait fort peu d'intérêt dans des auditeurs qui ne venaient pas dans l'intention d'assister à un concert, mais qui avaient besoin d'être un peu fortement remués; aussi a-t-on abandonné cette forme, et depuis longtemps les ouvertures ne sont plus composées, comme nous l'avons dit il y a un instant, que d'un allégro de symphonie, précédé de quelques phrases, d'un mouvement modéré par forme de préparation. On peut citer, comme le plus parfait modèle en ce genre, la sublime ouverture d'Iphigénie en Aulide de Gluck, d'après laquelle paraissent avoir été construites le plus grand nombre d'ouvertures que l'on a composées jusqu'à ces derniers temps, et il en existe en ce genre de fort belles. Quelquefois aussi une ouverture n'a renfermé qu'un seul morceau vif, composé de deux ou trois idées, conduites selon les formes de la sonate. Enfin, on a essayé une dernière forme, qui réduit les ouvertures à une simple introduction de quelques mesures. Quant à celles-ci, quel qu'en soit le mérite individuel, j'avoue franchement que je ne puis goûter cette forme. Outre que c'est s'en tirer à trop bon marché, une telle ouverture ne répond nullement à l'idée que l'on doit se faire d'une pièce de ce genre; elle trompe l'attente de l'auditeur, et ne prépare pas suffisamment son esprit à entendre l'ouvrage qu'elle précède, et qui semble alors n'être

plus qu'un corps sans tête. Je ne crois pas non plus devoir parler d'une autre forme qui a été en usage pendant quelque temps dans certains théâtres d'Italie, laquelle consiste tout simplement à varier pour divers instruments un thème souvent des plus minces. Quant aux ouvertures en pot-pourri, nous venons de donner notre opinion sur leur usage et sur l'abus que l'on en a fait.

Comme il arrive en plusieurs cas que l'ouverture se lie à l'action de la première scène, on y fait souvent paraître les chœurs, et c'est un nouvel avantage pour le compositeur. La pièce alors n'a pas d'introduction.

Revenant aux véritables ouvertures, c'est-à-dire celles de la seconde et de la troisième espèce que nous avons décrites ci-dessus, il suffit de quelques mots pour poser les véritables principes d'après lesquels elles doivent être construites, et qui sont une déduction de ce que nous avons dit précédemment. Ces principes sont qu'une ouverture doit avoir le caractère général de l'ouvrage, et principalement celui des premières scènes, auxquelles elle doit se lier et servir de prélude et d'introduction.

§ II. *De l'entr'acte.*

L'entr'acte est au propre l'espace de temps qui, dans les représentations scéniques, sépare les différents actes, et laisse l'action dramatique en suspens.

L'entr'acte musical est une pièce d'exécution qui se joue entre les actes d'une pièce, et qui sert en quelque sorte d'ouverture à l'acte suivant.

En Italie, et surtout en Allemagne, l'on joue dans ces occasions des symphonies ou parties de symphonies, des airs variés, concertos, etc. En France on n'emploie des parties de symphonies que pour les tragédies et comédies; mais pour les opéras l'on compose souvent des morceaux spéciaux et analogues au sujet de l'ouvrage. Toutefois il arrive souvent que l'on n'en écrit point, et peut-être a-t-on raison, car on écoute peu ces morceaux, qui sont inutiles en eux-mêmes, et ne peuvent captiver l'attention qu'aux dépens de ce qui suit. Si l'on voulait donner quelque importance à ces morceaux, ils ne produiraient un véritable effet que dans une tragédie ou dans une comédie, parce que les airs et autres pièces de chant ne viendraient pas en atténuer l'effet.

Dans tous les cas, on ne risque i en de les faire courts.

§ III. *Des marches.*

Les marches dont on fait usage au théâtre peuvent être divisées en trois classes, 1° marches militaires, auxquelles se rapportent les marches triomphales; 2° marches religieuses: 3° marches funèbres.

Quelle que soit l'espèce de marche que le compositeur ait à écrire, il doit toujours faire en sorte que sa composition ait un caractère solennel, dont le rhythme soit parfaitement marqué. La mesure des marches est toujours à deux temps plus ou moins vifs, selon le caractère du morceau.

Les marches militaires sont de deux espèces: s'il est question d'une marche pour l'entrée d'un personnage important de la pièce, suivi de la troupe ou du peuple, l'on écrit en allégro maestoso; s'il faut, au contraire, peindre une marche précipitée, par exemple un départ pour le combat, on emploie un pas redoublé à deux-quatre ou à six-huit.

Les termes de marche funèbre et marche religieuse indiquent par eux-mêmes quel doit être le caractère de ces morceaux; ils sont toujours écrits dans un mouvement lent. Il va sans dire que l'on ne s'en sert que dans les opéras sérieux.

On a fait aussi quelquefois des marches *comiques*, pour exprimer le triomphe d'un personnage ridicule, car chacun conçoit que, si l'on doit amener par exemple quelque Don Quichotte, glorieux d'exploits imaginaires, cette marche ne pourra ressembler à celle qui accompagnerait Alexandre ou César; il faut alors qu'elle soit ce que la caricature est au portrait. En ce genre, l'on m'a montré, dans la partition de *Panurge*, de notre excellent Grétry, une charmante marche écrite en apparence dans un style non sévère, mais sérieux, dont la gravité est ce qu'il y a au monde de plus plaisant. Cette marche accompagne l'entrée de Panurge sauvé du naufrage, et porté en triomphe par les habitants de l'île des Lanternes.

Quel que soit le genre des marches que l'on fait entendre au théâtre, on fera bien de ne pas leur donner trop d'étendue, le public ne tarderait pas à les trouver froides et insignifiantes. On en réchauffe l'effet en y joignant les voix; et comme il y a des inconvénients à chanter en marchant, on donne la partie vocale à des chœurs qui se tiennent immobiles sur les côtés du théâtre, tandis que la pompe se déploie. Cette addition ne serait pas une excuse suffisante pour donner à ces marches une longueur démesurée, qui, le plus souvent, obligerait, sur des théâtres qui, relativement, sont toujours peu spacieux, à des évolutions, à des contre-

marches qui ne peuvent paraître convenables qu'aux habitués du Cirque-Olympique, et qui sont en effet toute la gloire des écuyers de Franconi.

§ IV. *Des airs de ballet.*

Au grand Opéra de Paris et dans plusieurs autres capitales, on joint aux opéras chantés un ballet qui se lie plus ou moins heureusement à l'action.

Le poëte se borne à indiquer la place où doit s'intercaler le ballet, et c'est alors au musicien à s'entendre avec le maître des ballets, qui lui donnera les indications nécessaires.

Dans les opéras en trois actes, il y a ordinairement deux ballets, l'un au premier ou au second acte, l'autre au troisième. Ce dernier se compose de huit à douze morceaux; le premier n'en a que de quatre à huit.

Autrefois l'on employait dans les opéras certains airs d'un caractère fixe; nous les avons presque tous mentionnés en parlant des airs nationaux. La danse et la musique sont aujourd'hui affranchies de ces entraves, et le maître de ballets, quand son plan est arrêté, demande au compositeur un air de tel ou tel genre, à deux ou à trois temps; il lui fait comprendre quelles figures il entend faire représenter sur la scène par les danseurs, et quelle doit être la durée des morceaux de musique. Les indications données par le maître des ballets ne doivent pas arrêter le compositeur si son imagination se trouve en verve, car il est facile de rallonger le ballet, et de son côté le compositeur ne doit pas refuser au maître des ballets le retranchement d'une période qui le gêne dans sa marche; en un mot, le compositeur et le maître des ballets doivent s'entendre parfaitement entre eux, et se faire mutuellement les concessions qu'exigent le goût et la situation scénique, pour que la musique ne nuise pas à la chorégraphie, et que celle-ci ne fasse pas tort à une compagne, dont elle ne peut être raisonnablement séparée.

Le grand mérite des airs de ballet consiste dans la grâce et l'originalité; si ces qualités leur manquent, ils contrastent tristement avec ces mouvements si pleins de charme, ces pas si légers et si précis, ces sauts si élégants, et surtout avec ces groupes si voluptueux qui s'assemblent et se séparent pour se retrouver de nouveau, et former des figures et des réunions toujours plus séduisantes.

Nous n'avons parlé jusqu'ici que des ballets qui sont intercalés dans un ouvrage lyrique; mais, comme on le sait, on donne sur les grands théâtres de Paris, de Naples, de

Londres, de Vienne, etc., des ballets-pantomimes, dans lesquels on ne chante ni ne parle ; la danse et le geste y expriment seuls l'action scénique, et la musique instrumentale de l'orchestre complète l'expression.

Dans ces sortes d'ouvrages, lorsque le maître des ballets a disposé son sujet en actes et en scènes, il écrit un texte indiquant ce qui se passe sur le théâtre. C'est d'après ce texte que le musicien compose les morceaux qui doivent entrer dans l'ouvrage, ou les extrait d'autres ouvrages de musique vocale ou instrumentale, en cherchant à mettre la musique en rapport avec la situation, et en s'entendant à cet égard avec le maître des ballets.

Fort souvent dans les ballets composés en France on emploie certains airs d'opéras généralement connus, et qui, pour ceux qui les connaissent, ont l'avantage d'indiquer clairement le sens de l'action. L'inconvénient n'existe que pour ceux qui, ne connaissant pas ces airs, n'y attachent aucune signification. On a nommé quelquefois ces airs *airs proverbes*. Tels sont : *Que d'attraits ! que de majesté !* d'Iphigénie en Aulide, *Non, j'ai trop de fierté*, de la Belle Arsène, *Ne va pas me tromper*, de Zémire et Azor, etc.

§ V. *Des ritournelles.*

Nous entendons ici par ritournelles tous les morceaux qui s'exécutent avant et après les morceaux de chant, ou qui en séparent les diverses divisions. Nous entendons aussi par le même mot ces pièces d'orchestre qui se jouent pendant qu'il se passe quelque événement important sur la scène, tels qu'une tempête, un orage, une bataille, une chasse, etc. ; ce ne sont là, en effet, que de longues ritournelles. Nous parlerons d'abord des petites.

La composition des ritournelles qui précèdent, coupent ou terminent les airs est à peu près arbitraire, et ce n'est ici que le goût du musicien qui peut le guider : c'est ce qui fait que dans les préceptes que l'on peut poser à ce sujet, on est obligé de procéder par exclusion, c'est-à-dire d'enseigner plutôt ce qu'il faut éviter que ce qu'il faut faire.

En général, on ne risque jamais rien de faire les ritournelles courtes ; elles peuvent être de deux et même d'une mesure, et doivent bien rarement en avoir plus de seize.

Les ritournelles doivent aussi se régler sur la longueur du morceau : une chansonnette ou une cavatine ne peut porter qu'une ritournelle fort courte.

On doit éviter de placer une ritournelle entre un morceau écuté par des voix en solo et un chœur.

Les ritournelles sont, comme nous l'avons dit, d'une

haute importance dans le récitatif obligé ; dans le récitatif simple, elles ne consistent qu'en trois ou quatre notes, à l'unisson ou en accords, qui lient les modulations.

On doit éviter de finir un morceau par une ritournelle, et de commencer le suivant par une autre ritournelle ; rien n'est plus froid. Il faut, dans ce cas, écarter la moins nécessaire ou bien les fondre l'une dans l'autre, en sorte que la partie instrumentale fasse jonction des deux morceaux de chant.

Quant aux grandes ritournelles, quoique l'on puisse poser en principe qu'il est toujours mieux de leur donner le moins de dimension possible, le compositeur est obligé de se régler sur ce qui se passe en scène, et il doit, à cet égard, s'entendre avec le poëte et le machiniste ; souvent ce n'est qu'aux répétitions qu'il arrête définitivement l'étendue du morceau : en conséquence, il fera bien de le traiter de manière à ce que, parmi les phrases qui le composent, il s'en trouve qui soient susceptibles d'être répétées, et d'autres susceptibles d'être écartées, si le morceau paraît trop long.

Les morceaux de ce genre n'ont aucun plan régulier, tout y est abandonné au caprice du compositeur. Ils sont bruyants s'ils est question de peindre un orage, un combat, etc. ; calmes, si l'on veut représenter un sacrifice ou une cérémonie religieuse, une scène champêtre, etc.

C'est ici le lieu de dire un mot de la musique des mélodrames. Le mélodrame n'était dans l'origine qu'une action scénique destinée à un personnage principal, dont le débit était de temps en temps interrompu par les ritournelles de l'orchestre, précisément comme dans le récitatif obligé.

Aujourd'hui le mélodrame est une pièce à grand nombre de personnages : l'action y est souvent mêlée de danses, de pantomimes, de marches, quelquefois même on y entend des chœurs. La musique de ces pièces est souvent empruntée à d'autres ouvrages, ce qui n'a aucun inconvénient, puisque le public n'y attache pas la moindre importance. Il existe cependant quelques mélodrames dont la musique est fort bien faite, par des compositeurs que le découragement a éloignés des théâtres lyriques, et qui, forcés d'écrire pour des théâtres indignes d'eux, laissent encore échapper de temps à autre quelques étincelles d'un génie éteint par le souvenir permanent de l'injustice et de l'ignorance des directeurs de théâtre, et trop souvent aussi de la jalousie et de la bassesse de quelques-uns de leurs confrères.

CHAPITRE V.

APPLICATION DES PRINCIPES PRÉCÉDENTS ET ANALYSE D'UN OPÉRA DE MOZART.

Lorsque nous avons imposé au compositeur dramatique la loi d'écrire avec clarté et simplicité, nous nous sommes principalement appuyés sur des considérations tirées de 'état des auditeurs; à ces considérations il faut encore oindre celles qui se rapportent à la situation des exécutants, et principalement à celle des acteurs. Il faut d'abord faire attention que le plus grand nombre d'entre eux n'a pas outes les connaissances de musique qu'exigerait leur proession, vice au surplus que quelques-uns rachètent par d'autres genres de mérite; mais, en supposant même qu'ils aient tout le talent musical que l'on a droit d'exiger d'eux, ils sont obligés d'exécuter de mémoire. Si la musique que vous leur confiez est obscure, quelques études, quelques préparatifs qu'ils puissent faire, ils ne parviendront jamais à la posséder au point de pouvoir l'exécuter d'une manière satisfaisante, vu surtout qu'ils en seront souvent empêchés par le mouvement de scène.

Il résulte de là que le compositeur n'est point compris, et qu'avec beaucoup de mérite il court le risque de faire peu d'effet, et même d'en produire un très-mauvais. C'est ce qui arriva au célèbre Jomelli, après son retour à Naples: trois opéras remplis de beautés, mais de beautés difficiles à saisir, lui attirèrent trois disgrâces de la part du public, dont il ne fut point consolé par les suffrages des artistes: il en mourut de chagrin, dans la force de son talent, dans l'âge où Gluck, son contemporain, reformait la scène française par des ouvrages vraiment dramatiques, qui lui valaient autant de triomphes.

Je prie maintenant le lecteur de remarquer que, si je recommande la clarté et la simplicité dans les compositions scéniques, je suis cependant bien loin d'approuver cette facture molle et incorrecte dont on ne voit que trop d'exemples, et que rien à mon avis ne peut excuser. Les qualités que je viens d'exiger n'excluent ni l'originalité, ni la correction, ni même l'élégance. Il y a mieux, rien n'empêche le compositeur de mettre dans ses accompagnements tout ce qu'il est capable d'employer de science et de ri-

chesses, en ayant soin cependant de ne pas gâter son chant; car la position de l'orchestre est toute différente de celle des acteurs. Outre que l'on n'y est point admis sans avoir fait preuve de talent, les artistes n'y sont point astreints à exécuter de mémoire, et pour peu qu'ils aient d'intelligence et surtout d'attention, on peut espérer d'obtenir à peu près les effets que l'on a voulu produire. C'est de cette manière qu'ont travaillé plusieurs auteurs modernes, tels que Gluck, Haydn, et surtout Mozart. Personne n'y a mieux réussi que ce dernier, qui, à des chants pleins de grâce, d'expression et presque toujours faciles quoique originaux, a su réunir des accompagnements riches de travail et d'effet; en sorte qu'il plaît également aux simples amateurs et aux savants qu'il charme ou qu'il étonne, et que ses ouvrages servent également pour l'agrément ou pour l'étude. Cette manière a trouvé de chauds partisans, et de violents contradicteurs. Sans me permettre de porter aucun jugement, je me bornerai à dire qu'elle offrira toujours de grands avantages toutes les fois que l'on n'en abusera pas.

Il s'en faut de beaucoup que tous les drames lyriques, que l'on a représentés de nos jours sur les théâtres d'Italie, puissent servir de modèles pour l'application des principes de poétique que nous avons exposés précédemment. Dans ces productions absurdes, que l'on désignait sous le nom de *dramma giocoso* ou de *dramma eroico*, il était impossible de trouver la moindre trace de goût et de jugement, ni la moindre connaissance des régles. Ce n'est pas que l'Italie ne possédât d'excellents drames lyriques, tels sont ceux du célèbre Métastase, et de quelques autres poëtes; mais la manière dont les compositeurs et les acteurs les mutilaient, les mettait au niveau des plus minces productions du même genre. En ceci je ne suis point mon opinion particulière, mais celles qu'ont énoncée les littérateurs les plus recommandables, parmi lesquels il faut placer le célèbre Benedetto Marcello, qui, dans son *Teatro alla moda*, a fait une satire très-vraie et très-ingénieuse du théâtre lyrique de sa nation; Métastase lui-même, Calsabigi, Arteaga, Manfredi, Algarotti, Planelli, et tant d'autres que je pourrais citer encore, et de l'aveu desquels il résulte que l'opéra italien est un monstre, dont l'aspect seul révolte tous les gens de goût et de bon sens. La cause de dépravation était, 1° dans la médiocrité du théâtre national, à laquelle le public italien s'était accoutumé, ce qui le rendait beaucoup plus indulgent pour les vices de son théâtre lyrique, en étant d'ailleurs dédommagé par une musique qui lui présentait des détails délicieux; 2° dans l'éducation très-incomplète que

recevaient et que reçoivent encore les jeunes gens destinés à la profession, soit de chanteur, soit de compositeur. Car non-seulement cette éducation est bornée à l'étude de la musique, c'est-à-dire à celle du chant, de l'accompagnement et du contre-point, mais ils ne s'accoutument même pas à envisager cet art sous un point de vue technique, et rarement sous un point de vue poétique et philosophique, ce qui leur serait difficile, n'étant que faiblement pourvus des connaissances des belles-lettres, des sciences et arts et du raisonnement. Ainsi, négligeant de s'élever à la conception d'un vaste ensemble, tel que celui d'un drame, ils bornent tout leur talent à produire des morceaux détachés, qui sont, il est vrai, d'une beauté parfaite, mais que l'on regrette de ne pas voir placés dans de meilleurs cadres.

Depuis une vingtaine d'années, les Italiens ont pris le parti de tirer les libretti de leurs opéras des pièces françaises, et ils ont arrangé de la sorte les tragédies, les mélodrammes et les vaudevilles de la scène française qui méritaient le plus d'attention. Ce systéme leur a parfaitement réussi, car, par ce moyen, ils ont obtenu des pièces intéressantes et d'une conduite raisonnable. Cette réforme a contribué à la vérité à changer l'ancienne manière de composer, parce qu'elle a mis dans la nécessité d'accorder l'attention à des parties qui jusque-là avaient été négligées, mais on ne doit, en thèse générale, que se féliciter de ce changement.

Le contraire est arrivé en France. La supériorité du théâtre national a rendu, pendant long-temps, le public fort difficile sur les poëmes destinés à la musique. Les poëtes plus instruits et plus sévères étaient les surveillants des compositeurs, auxquels ils n'eussent pas permis des écarts contraires aux règles de la scène; écarts qui d'ailleurs n'eussent pas été justifiés par les charmes de la musique, car le défaut d'école et les vices grossiers qui régnaient précédemment dans l'instruction musicale en France, y tenaient le chant et la composition dans un degré d'infériorité très-marqué. Cet état de choses a cessé par la réunion des écrivains français avec les plus fameux compositeurs étrangers; et la génération qui nous a précédés à vu éclore des chefs-d'œuvre dignes de servir de modèles à toutes celles qui suivront. Je ne m'étendrai pas davantage sur ces détails, et je terminerai cet article par l'analyse d'un des ouvrages les plus remarquables qui ait jamais été entendu sur la scène lyrique. Nous aurions pu choisir un opéra d'une époque plus moderne, mais outre que nous n'en connaissons pas qui surpasse celui-ci en beauté, tant dans l'ensemble que dans les détails, nous n'aurions pas manqué de trouver

de nombreux contradicteurs, chacun étant libre à cet égard de porter sa prédilection sur l'auteur qui le met le mieux en rapport avec sa manière de comprendre et de sentir. Nous avons donc pensé que sous tous les rapports il était préférable d'offrir pour modèle de composition lyrique un opéra sur la supériorité duquel tout le monde est à peu près d'accord. La première représentation a eu lieu en 1787, et son auteur est mort sans avoir, hélas! atteint sa trente-sixième année, le 5 décembre 1792. Nous avons nommé le *Don Juan* de Mozart.

Le poëme de *Don Juan* est pris de Molière, qui, lui-même, l'avait tiré de l'Espagnol Triso di Molina. En disposant cet ouvrage pour la musique, on n'a conservé que la partie intéressante de l'action, l'on a écarté tous les personnages inutiles à sa marche, et l'on à conservé le mélange du pathétique et du bouffon, qui a valu à la musique d'excellentes scènes.

Certainement un poëme tel que celui-ci ne serait rien sans la musique, mais avec celle-ci il a l'avantage de ne pas laisser un instant languir l'intérêt d'être plein de mouvement et de contrastes, en un mot, confié à un musicien de génie tel qu'était Mozart, il ne pouvait devenir autre chose qu'un chef-d'œuvre.

L'ouverture a le mérite si précieux de la *variété dans l'unité*. Après une introduction *andante* qui semble destinée à indiquer la sourde agitation du principal personnage avant qu'il se soit tout à fait abandonné à ses penchants déréglés, l'orchestre semble se dégager de toute préoccupation dès l'attaque de l'*allegro molto*, dont la première phrase est d'un progrés et d'une clarté admirables ; les instruments à vent se montrent tous ensemble pour faire un remplissage d'une mesure qui sert à rendre carrée la reprise de la même phrase, qui n'est differenciée de l'autre que par le changement du *si naturel* en *si bémol*, changement qui, bien qu'il ne se prolonge pas, jette sur les trois mesures suivantes une teinte de mélancolie ; le trait qui suit et améne la demi-cadence sur la dominante, a en outre l'avantage de faire reparaître naturellement ces instruments à vent pour un tutti d'orchestre. Les violons attaquent alors une phrase de deux mesures qui se reproduit en trois transportations, pour moduler à la quinte du ton ; la modulation est entièrement déterminée par le petit trait des instruments à vent sur la pédale des violons ; ceux-ci reparaissent en première ligne sans sortir du ton de la quinte du mode principal, mais en prenant le mineur, ce qui améne la demi-cadence à la quinte de la dominante, et d'une manière différente de celle qui l'avait amenée elle-

même. La phrase de deux mesures qui suit est attaquée à l'unisson par tout l'orchestre, qui se tait tout à coup pour laisser les violons faire contraste par deux autres mesures d'un caractère gai ; cette heureuse idée se répète deux fois, puis la petite phrase reparaît encore, et ne se perdra plus de vue jusqu'à la conclusion de l'ouverture ; le compositeur l'a ainsi décidé, car ces deux mesures, toutes simples qu'elles sont, vont sous sa plume se prêter à une infinité de transformations et d'alliances, toutes plus heureuses les unes que les autres. D'abord tous les instruments à corde posent le trait, qui est suivi d'une double imitation à l'octave faite par les hautbois et les bassons, puis par les flûtes ; la même phrase sert à conduire pour un instant à la quarte du mode principal par un moyen qui est vraiment étonnant de simplicité ; comme on ne doit pas rester dans le mode de *sol*, la même phrase, imperceptiblement modifiée ramène au mode de *la*, dans lequel la mélodie se développe et se termine par une cadence parfaite ; remarquez que la forme de cette terminaison est tirée du trait qui avait amené la première demi-cadence. Pour rentrer dans le ton principal, c'est encore notre petite phrase qui sert de *pont* en se montrant suivie du trait que nous avons déjà fait remarquer. L'auteur, après une répétition légèrement variée, se joue avec abandon et avec une grâce inimitable de son motif chéri, il le remontre en modulant, il veut que chaque instrument y ait sa part ; il mélange avec un second trait, qu'il conserve toujours dans les parties de violon, les entrées successives des instruments à vent, mais il a su prévoir à l'avance comment il se tirera de toute cette intrigue, et, au moment où l'on ne sait jusqu'où va le conduire la verve qui l'anime, il fait tout à coup reparaître le premier motif de l'allégro à la quatrième du mode ; quand ce premier thème a été bien reconnu, il va le conclure dans un ton éloigné du principal. On voit reparaître alors avec de nouvelles combinaisons la petite phrase, qui ne se montre plus surchargée d'imitations, mais fournie par les seuls instruments à corde, sur lesquels toute la *synaulie* plaque un accord ; comme cette forme satisfait le compositeur, il la répète en diverses manières ; puis, rencontrant un moment où il peut convenablement rentrer dans le mode primitif, il le fait au moyen du développement, de la phrase qui lui avait servi pour la première demi-cadence ; mais ici la rentrée n'est point précédée de silences, c'est une gamme descendante des violons qui sert de liaison. Lorsque le motif premier de l'ouverture a été entendu, l'auteur répète dans le mode de la tonique ce qui avait dans la première partie de l'ouvertu e paru dans le mode de la dominante ; puis, comme l'ou-

verture doit se lier à la première scène de la pièce, il se sert à cet effet de la petite phrase avec laquelle il s'est joué si longtemps, et qu'il semble n'abandonner qu'à regret.

L'air qui sert d'introduction à la pièce est un air bouffe syllabique, qui n'est pour ainsi dire qu'une mélodie parlée, tel qu'on le donne ordinairement au personnage, que les Italiens appellent *buffo cantante* ; cet air, qui n'offre rien d'extraordinaire quant à la conduite, est franc, et annonce la gaieté du rôle de Leporello, qui ne se dément pas jusqu'à la fin de la pièce. Il est interrompu par l'arrivée de D. Juan, que poursuit dona Anna, la fille du commandeur. On doit remarquer avec quel art sont distribuées les parties du trio, le dialogue de dona Anna et de D. Juan s'établit dès le début avec une force et une vivacité qui ne cessent d'augmenter jusqu'à la phrase en *si bémol*, *come furia disperata*, que D. Juan imite quant à la figure des notes. Le contraste se trouve dans la partie de Leporello, dont la voix intervient pour remplir les pauses motivées par l'émotion des deux autres acteurs. Le moment où D. Juan tue le commandeur présente des détails d'orchestre fort intéressants.

Le duo de la scène suivante, entre D. Ottavio et dona Anna, mérite d'être étudié, surtout par rapport à ce qui précède. Remarquez comment Mozart a su le différencier du premier duo, car on peut le considérer comme un trio dans lequel une des parties ne sert qu'à faire contraste. Dès le commencement on observe dans le récitatif obligé la force d'harmonie pleine et nerveuse des parties d'orchestre ; le motif présenté par le soprane ne se répète pas par le ténor, dont le sentiment doit être différent, chacun prononce alternativement des phrases dont la plus courte est de huit mesures, tandis que dans le morceau avec D. Juan, la mélodie s'entrelaçait de mesure en mesure. Enfin, lorsque D. Ottavio a juré à dona Anna de la venger, les deux voix marchent continuellement ensemble jusqu'à la fin, ne se quittant qu'une seule fois, au moment où dona Anna rappelle à D. Ottavio son serment, et que celui-ci le renouvelle.

L'air de dona Elvire est d'un brillant et d'une vigueur admirables, on doit le considérer comme air simple, car les phrases *a parte* de D. Juan et de Leporello n'ont qu'une importance toute relative : cependant on ne peut s'empêcher à cet égard de faire remarquer les deux jolies mesures où l'air est interrompu par les paroles *Poverina, poverina ;* la modulation ordinaire du relatif mineur y est employée si heureusement, qu'il serait impossible de rien mettre de raisonnable à la place. L'air n'offre, quant à

la conduite, rien d'extraordinaire, et c'est le propre des grands maîtres, ainsi qu'on l'a souvent répété, de trouver sans effort, et dans la nature même, l'expression la plus juste et la plus nette. Il peut même paraître au premier coup d'œil bien extraordinaire que Mozart n'ait point employé de moyens qui sortissent des habitudes ordinaires pour exprimer des paroles où une amante irritée dit qu'elle *veut arracher le cœur de son perfide séducteur.* Les grands artistes ont à cet égard des secrets qu'ils ne communiquent pas, et qu'ils ne pourraient communiquer, même quand ils le voudraient, car ils ne les trouvent que dans leur propre inspiration.

L'air, dans lequel Leporello énumère les amours de son maître, est écrit dans le genre propre à ces sortes d'airs, où le chant se rapproche de la parole, tandis que l'orchestre anime le tout par des traits plus ou moins rapides. Le joli motif à trois temps, qui se trouve vers la fin, est on ne peut plus agréable, et clot spirituellement les bouffoneries du commencement de l'air. Le petit duo avec chœur de Zerlina et Masetto a au plus haut degré le mérite de la gaieté; mais il n'y a rien de plus délicieux que l'autre petit duo de D. Juan et de Zerlina, *Là ci darem la mano;* le séducteur ne pouvait s'exprimer mieux pour réussir, et lorsque le même motif est répété avec hésitation et timidité par l'innocente jeune fille, il semble prendre une autre couleur, qui n'est pas moins pleine d'intérêt que la première.

L'admirable quatuor *Non ti fidi misera*, est un de ces morceaux où la beauté des phrases mélodiques le dispute à la force et à la vérité de l'expression. Les réparties s'y succèdent avec une vivacité extraordinaire : l'intérêt musical ne se ralentit pas un seul instant. Le récitatif obligé, *D. Ottavio son morta*, et l'air qui le suit, doit renfermer en lui un bien grand mérite, pour ne pas être anéanti par le quatuor qui a précédé. C'est ici le lieu de remarquer avec quel art les grands maîtres savent varier l'expression musicale pour en tirer les effets qu'ils désirent; jusqu'à ce moment la situation n'a presque pas changé, et n'a roulé que sur les séductions de D. Juan, et pourtant Mozart a su, dans chaque morceau, donner à la musique une physionomie nouvelle; il a su remuer l'âme de l'auditeur par la foule des pensées heureuses et fortes dont chacun de ses airs est semé.

Dans le petit air plein de grâce, *Batti batti mio Masetto*, on doit remarquer avec quelle adresse est traité l'accompagnement de violoncelle obligé, qui marche en doubles croches pendant toute la durée du morceau, et se lie

d'une manière si immédiate au chant principal, sans cependant en gâter ni gêner en rien la progression, qu'il est impossible de n'en pas admirer la parfaite connexité.

Nous voici arrivés au final, l'un des chefs-d'œuvre de la scène lyrique. Pour l'analyser convenablement, il faudrait en mettre la partition sous les yeux de nos lecteurs, ce qui exigerait un grand nombre de planches, et nous forcerait à trop élever le prix de notre ouvrage; nous allons cependant essayer d'en donner au moins une idée générale.

Ce grand final commence par un duo entre Zerlina et Masetto qui veut se tenir à même de surveiller D. Juan, lequel convoite sa femme, et celle-ci qui cherche à le décider à n'en rien faire. D. Juan arrive et ordonne que les réjouissances commencent. Le mouvement ne change que lorsque Zerlina veut tâcher d'échapper au regard du séducteur, et il s'établit entre eux un duo *andante* qui dure jusqu'à ce que Masetto sorte de sa retraite, et que D. Juan cesse ses poursuites, Alors commence ce jeu d'un double orchestre qui étonna tant le public lors des premières représentations de la pièce, et dont on a si souvent abusé depuis. Lorsque Zerlina, D. Juan et Masetto sont allés se mêler aux danses, dona Elvire reparaît avec dona Anna et D. Ottavio, et chante avec eux un air qui coupe convenablement le final, et occupe la scène presqu'au moment où Leporello, apercevant ces personnages masqués, les invite, accompagné par le second orchestre, à venir prendre part à la fête. A peine les masques sont-ils entrés, qu'il s'établit entre eux un petit trio en imitation de l'effet le plus agréable; ce trio, qui est composé d'une vingtaine de mesures seulement, cesse lorsque D. Juan rentre et ordonne de servir des rafraîchissements, tout en courtisant Zerlina en présence de Masetto, dont la colère s'allume par degrés, il semble même qu'il va éclater, et que cette sortie amènera la conclusion du final; mais Mozart nous réserve bien d'autres surprises, les masques sont complimentés par D. Juan, et leur réponse forme un petit sextuor plein de gaieté et de franchise.

Alors on entend un des morceaux les plus singuliers qui existent au théâtre, c'est-à-dire une combinaison de trois orchestres, jouant en mesure différentes et jouant à la fois un menuet, une contredanse et une valse, sans que pour cela le chant cesse d'être en parfait rapport avec les paroles qu'il doit exprimer, et sans que de tout cet ensemble il résulte la moindre confusion, si toutefois l'exécution est régulière. Il ne faut pas oublier la petite plaisanterie de Mozart, qui a eu soin de faire accorder succes-

sivement les deux petits orchestres qui sont sur le théâtre, et a intercalé ainsi en composition la formule ordinaire de l'accord des violons.

Cependant, la danse est interrompue par les cris de Zerlina, poursuivie et retenue par D. Juan : c'est alors qu'il faut admirer la force du génie de Mozart et son habileté à distribuer et graduer les effets de la musique, de manière à ce que l'auditeur soit conduit de surprise en surprise, et que son attention ne puisse se fatiguer un seul instant, jusqu'à l'explosion générale qui frappe le spectateur d'étonnement, et le laisse dans l'admiration et l'enthousiasme.

Le second acte s'ouvre par un petit duo fort court, entre don Giovanni et Leporello, qui veut quitter son service ; il est à remarquer que les deux parties de chant, ainsi que l'accompagnement de l'orchestre, sortent à peine du mode de sol. On ne connaît plus aujourd'hui cette sobriété de modulation.

Le trio des deux basses et soprane, qui vient après, mérite d'être étudié, particulièrement sous le rapport de la conduite mélodique, qui est excellente. On doit aussi remarquer avec quel soin l'orchestration est traitée, et combien l'emploi des divers instruments est ménagé avec habileté.

Rien de plus habilement construit que la romance que chante D. Juan avec accompagnement de mandoline et de tous les instruments à cordes *pizzicato*. On doit faire remarquer aux élèves la modulation qui suit la cadence à la dominante ; le chant est conduit de *la majeur* en *mi mineur*, puis en *sol majeur*, et vient enfin terminer en *ré*, par un artifice placé ici l'on ne peut plus heureusement. La manière dont est traitée la partie de mandoline peut aussi servir de modèle à ceux qui voudront faire usage de ce petit instrument, qui, du reste, ne s'introduit dans l'orchestre que dans les occasions pareilles à celle-ci.

L'air *Metà di voi quà vadano* aurait été composé avec accompagnement des chœurs, si l'opéra eût été écrit de nos jours ; mais au temps de Mozart on ne faisait presque aucun usage de cette ressource, le public n'y attachait aucune importance. On a vu que maintenant encore les Italiens ne tiennent presque aucun compte des chœurs et des parties qui leur sont destinées.

Nous ne dirons rien de l'air de Zerlina, mais on ne peut trop étudier le sextuor *Sola sola in bujo loco;* rien de plus beau que les mélodies qui se succèdent dans ce morceau ; cependant, ce qu'il faut admirer encore davantage, c'est la conduite de l'ensemble et l'usage excellent des res-

sources de l'harmonie employée successivement. Ainsi l'auteur, qui a d'abord occupé une soixantaine de mesures pour faire en quelque sorte son exposition, et bien poser ses personnages, les assemble pour former le quatuor, le quintelle s'établit à la suite des explications de Leporello, lorsque l'on a découvert que ce n'est pas à D. Juan que l'on a affaire. Enfin Mozart réunit toutes ses forces pour traiter la péroraison, qui est un chef-d'œuvre du genre ; il est à remarquer que cette *allegro molto* est présumée toujours écrite à six parties réelles et avec la plus parfaite régularité.

Les airs de Leporello et de don Ottavio qui suivent sont une nouvelle preuve de la fertile imagination de Mozart, qui trouve toujours des inventions nouvelles pour rendre des idées et des situations à peu prés semblables.

L'entrée de la statue du commandeur est du plus grand effet. Cet effet, dont s'est privée la musique moderne par l'emploi continuel qu'elle fait des instruments bruyants, est bien simple ; il consiste à faire entendre tout à coup des sons qui par leur qualité, tranchent sur tout ce qui a été ouï jusqu'alors ; ici Mozart emploie les trombonnes, dont les sons lugubres et solennels sont effectivement trés-propres à l'accompagnement d'une voix de l'autre monde. Outre cet accompagnement particulier, Mozart aura soin, quand reparaîtra la satue, d'en établir le chant sur de grands intervalles. Le duo *O statua gentilissima*, est plein d'adresse, quant à la distribution et au contraste des deux parties.

Nous voudrions analyser le second final, mais cet examen nous ménerait trop loin. Nous engageons les éléves studieux à entrer eux-mêmes dans ce détail, et à ne rien négliger pour se bien pénétrer des beautés d'ensemble et de détail qui abondent dans cet admirable ouvrage, qui ne renferme pas un seul morceau, je ne dirai pas moderne, mais même un seul morceau faible, et qui ne se soutienne à côté de ceux qui peuvent être considérés comme étant de premier ordre. On a fait autrement depuis, l'orchestre surtout est devenu, sinon plus savant, du moins plus parleur ; les progrés de l'exécution ont mis les compositeurs à même de donner une nouvelle puissance aux masses ; de plus, on a donné aux airs, aux duos, aux morceaux d'ensemble, plus d'étendue, plus de développement. On n'examinera point si l'effet ou plutôt la vérité dramatique a gagné ou perdu à tout cela ; ce qu'il y a de certain, c'est que, aprés l'examen attentif de la partition dont nous venons d'analyser quelques parties, plus d'un lecteur répétera ce que dit Haydn, autre grand

compositeur, quelques jours après la représentation de *Don Juan* à Vienne. Dans une nombreuse réunion d'amateurs et de compositeurs, on parlait du nouvel opéra; tout le monde s'accordait à le juger avec estime, on le louait comme produit d'une imagination riche et brillante, mais en somme chacun y trouvait quelque chose à redire. Haydn seul se taisait; enfin, tourmenté pour manifester son opinion, *je ne suis pas*, dit-il avec sa modestie ordinaire, *en état de juger cette dispute, tout ce que je sais, c'est que Mozart est le plus grand compositeur qui existe aujourd'hui.*

SECONDE SECTION.

STYLE INSTRUMENTAL.

Le style ou genre instrumental comprend les pièces de musique destinées aux instruments.

On conçoit aisément que, quelle que soit l'espèce des instruments, il est des formes générales communes aux pièces qui leur appartiennent spécialement, mais que la nature et la forme des divers instruments y peuvent apporter, dans certains cas, quelques modifications. On a vu, en étudiant notre sixième livre, quelles étaient les modifications essentielles auxquelles devait se soumettre la composition instrumentale, ou, comme l'on disait dans le siècle passé, l'instrumentale; dans ce livre on apprendra quelques-unes des modifications accidentelles qui naissent des convenances et des rapports de chacun des instruments usités et de leur réunion.

Pour comprendre la méthode que nous suivons dans l'exposition de cette matière, nous devons dire avant tout que l'instrumentale est soumise à des règles de conduite qui déterminent le plan des morceaux, et fixent la succession des idées mélodiques et harmoniques d'une manière générale, qui n'éprouve que de légères variations, dont il est permis de ne pas tenir compte.

En conséquence, nous établirons, dans le premier article de cette section, à quelles coupes sont soumis en général tous les morceaux de musique instrumentale, et dans le second nous verrons quelles sont les règles particulières à suivre pour chacun de ces morceaux, pris en lui-même. Nous opérerons ici dans le sens inverse de celui que nous avons le plus ordinairement suivi dans cet ouvrage, car nous procéderons du composé au simple, cette méthode nous a paru préférable en ce cas, et nous croyons que l'on sera de notre avis, si on a compris ce qui vient d'être dit.

PREMIÈRE DIVISION.

DE LA COUPE DES MORCEAUX DE MUSIQUE INSTRUMENTALE EN GÉNÉRAL.

Les diverses manières de présenter la succession de ses idées peuvent se renfermer en des formes ou cadres, et l'on peut en régler à l'avance l'arrangement, en observant ce qu'ont fait à cet égard les plus habiles maîtres. Ces formes convenues, et qui, sauf quelques modifications, s'appliquent à toutes les pièces de musique instrumentale, prennent le nom de coupes.

On distingue quatre coupes principales :

1° Coupe binaire.
2° Coupe ternaire.
3° Coupe du rondeau.
4° Coupe libre.

Nous négligeons, quant à présent, la coupe particulière à certains morceaux de peu d'étendue, qui rentrent dans les coupes précédentes, et dont nous parlerons en leur lieu.

CHAPITRE PREMIER.

DE LA COUPE BINAIRE.

Les pièces de musique disposées selon la coupe binaire ont deux grandes divisions : la première sert à l'exposition de idées, la seconde à leur développement et à leur transposition.

Voici la marche que l'on suit le plus ordinairement dans la succession des idées de la première partie :

On présente d'abord l'idée première ou principale qui doit former une période complète, qui se termine sur la tonique, cette idée première peut avoir de huit à vingt-quatre mesures ; on la répète presque immédiatement, soit en tout, soit en partie, mais avec une modification quelconque ; ainsi on peut l'avoir entendue d'abord piano et ensuite forte, et réciproquement ; elle peut être changée d'octave, produite par un autre instrument, et (dans la symphonie) présentée d'abord par les instruments à corde, auxquels, pour la seconde fois, se joignent les instruments à vent, etc.

On peut amener la reprise du motif en faisant une ca-

dence à la quinte, à la tierce, ou enfin à la sixte de la tonique.

Avant d'être repris, le motif peut être prolongé d'un certain nombre de mesures, et, quand il a été répété, il peut être suivi d'une coda de quelques mesures.

Lorsque le motif a été établi de la sorte, on module dans le mode de la dominante qui doit servir à présenter la seconde idée principale, et l'on opère sur cette seconde idée de la même manière que l'on a fait sur la première, en s'éloignant peu du mode de la nouvelle tonique, dont on peut faire entendre les cordes mineures, si la seconde idée se prolonge. On présente ensuite quelques idées accessoires plus ou moins étendues, après lesquelles on va former une cadence sur la nouvelle tonique, c'est-à-dire sur la quinte du mode principal. Cette première partie se répète presque toujours, excepté dans le final des symphonies, où la chose est plus rare, et, dans le cas de répétition, il est bien de faire une rentrée qui ramène le commencement et qui se passe à la seconde fois : cette rentrée s'indique par la formule ordinaire, *prima volta*, *seconda volta*.

Si le motif principal, l'idée première, était en mode mineur, la modulation suivrait les règles ordinaires de ce mode, tant dans l'exposition même de ce motif que dans la seconde idée. Ainsi, dans l'idée première on pourrait, avant sa répétition, faire une cadence passagère à la quinte du mode, ou bien au relatif majeur; la seconde idée doit toujours être présentée dans ce mode relatif, et la première partie du morceau y former la cadence finale.

Quand on a ainsi achevé la première partie, on s'occupe de la seconde : il faut éviter de la commencer dans le ton primitif, ce qui serait excusable, seulement dans le cas où l'on n'aurait pas répété la première partie, car autrement on entendrait trois débuts dans le mode principal, ce qui est trop. La seconde partie d'un morceau de coupe binaire doit être attaquée, soit immédiatement, soit après une très-courte modulation dans l'un des modes suivants : supposons, par exemple, que le tonique du morceau soit *ut majeur*, la première partie ayant fini en *sol majeur*, la seconde pourra commencer :

1° Dans le mode de la dominante.	*sol majeur.* / *sol mineur.*
2° Dans celui de la quinte de la dominante ou seconde du ton.	*ré majeur.*
3° Dans le mode mineur de la dominante. .	*mi mineur.*
4° Dans le mode principal avec tierce mineure.	*ut mineur.*
5° Dans le mode majeur relatif du mineur du mode principal.	*mi bémol majeur.*

Si le mode principal était mineur, par exemple *mi mineur*, la première partie se terminerait en sol majeur; la seconde commencerait alors dans l'un des modes suivants :

Au relatif majeur.	*sol majeur.*
A la dominante de ce relatif.	*ré majeur.*
Au relatif de celle-ci. . . .	*si mineur.*
A la sixte du ton principal. .	*ut majeur.*
A sa quarte..	*la mineur.*

On pourrait aussi commencer en *sol mineur*, en *ut mineur* et en *mi bémol majeur*, mais ce serait trop s'éloigner du ton primitif; on en a toutefois des exemples.

Cette seconde partie peut sans inconvénient commencer une idée nouvelle, mais il faut qu'elle soit saillante, et que son apparition étonne et déroute un instant les auditeurs; cette idée vient ensuite se mêler avec les idées de la première partie pour former la composition de la seconde.

La seconde partie peut être partagée en deux sections: la première sert uniquement au développement des idées précédemment émises, entre lesquelles on n'établit guère autre chose que des passages de conjonction, et que l'on prolonge à son gré en achevant ce développement et ses démembrements dans la dominante primitive, sur laquelle il est bon de pratiquer une pédale qui ramène convenablement la seconde section, qui commence toujours par l'idée première dans le ton où elle avait d'abord été entendue et que l'on ramène par un trait quelconque.

Quand l'idée première a paru dans le mode primitif, on peut moduler à la quarte du ton pour reproduire la seconde des idées principales dans le ton du morceau: on prend ensuite çà et là des membres de phrases déjà entendues, en les allongeant ou les raccourcissant, en les présentant avec une harmonie différente, en variant les mélodies, etc. Tout ce travail ne doit jamais se faire aux dépens de la coda, pour laquelle le compositeur fera bien de réserver toutes ses forces; dans cette coda il est d'un effet extrêmement heureux de présenter tout à coup et d'une manière inattendue une idée nouvelle; cette idée peut être présentée dans un ton fort éloigné du mode primitif, pourvu que l'on y revienne tout naturellement. Une transition de ce genre est quelquefois d'un résultat vraiment magique, même quand elle ne se rattache point à une idée saillante.

Il est fort important, dans toute l'étendue de la seconde section de la seconde partie, de ne jamais laisser perdre de vue la tonalité primitive, ce qui laisserait le morceau mal établi dans l'oreille.

Si l'on a traité le morceau en mode mineur, la seconde

section de la deuxième partie peut être attaquée dans le ton primitif, et continuée par la transposition des idées émises d'abord dans le mode majeur relatif; mais cette manière a des inconvénients, car les idées se trouvent fort souvent défigurées par le passage du majeur au mineur: en conséquence il est mieux de *majoriser*, le ton primitif et de terminer la symphonie dans ce système: le motif premier pourra se rencontrer indifféremment en majeur ou en mineur, après quoi, pour la reproduction de la seconde idée principale on emploiera le ton majeur: ainsi une symphonie en *mi mineur* aura la seconde section de la deuxième partie, d'abord en *mi mineur* ou *majeur*, pour la première idée principale, et en *mi majeur*, pour représenter la seconde idée, d'abord entendue en *sol majeur*.

Dans la pratique on introduit, selon les circonstances, des modifications au plan que nous venons d'offrir pour lesquelles le morceau est composé: l'usage et le goût les feront connaître.

CHAPITRE II.

DE LA COUPE TERNAIRE.

La coupe ternaire sert pour les *andante* des symphonies, quatuors, etc. Elle peut aussi s'employer dans les finales. Elle se forme de trois parties à peu près égales.

Dans la première partie l'on expose ses idées dans le ton que l'on a choisi, en ne faisant que des modulations passagères, et la première période se termine comme si rien ne devait suivre; on ne développe aucun membre de phrase, si ce n'est d'une manière tout à fait accidentelle.

La seconde partie se compose d'idées étrangères à celles qui ont été produites jusqu'alors : on évite de l'écrire à la dominante du ton, si l'on veut que le morceau ne paraisse pas être de la coupe binaire. On préfère la sous-dominante si le ton initial est majeur: si le ton primitif est mineur, l'on peut traiter la seconde partie, soit dans le relatif majeur, soit dans le mode de la sixte mineure. Ici, comme dans ce qui précède, on ne pratique que des modulations passagères, et les dévoloppements que l'on se permet n'ont aucune importance. Cette seconde partie doit avoir à peu près la même étendue que la première.

Pour ce qui est de la troisième partie, on ramène dans

le ton de la première par une demi-cadence, on commence par rappeler le premier motif et quelques-unes des idées principales ou accessoires des deux autres parties, en leur donnant par moments un peu de développement; l'on termine le tout par une coda, que l'on doit s'appliquer à rendre intéressante, dans cette coupe ainsi que dans les coupes de quelque espèce que ce soit.

CHAPITRE III.

DE LA COUPE DU RONDEAU.

La coupe du rondeau, appelée aussi coupe à retour, consiste à reproduire un certain nombre de fois dans un morceau un motif exposé dès le commencement, et qui doit reparaître chaque fois tel qu'il a été entendu, ou avec de très-légères modifications.

On a présenté le motif qui peut être de telle étendue qu'on le juge à propos, ce qui doit se régler en raison du mouvement que l'on a choisi, ce motif peut avoir des reprises qui, dans ce cas, ne se font que cette première fois. On conçoit qu'il est de la plus grande importance de donner tous ses soins à ce motif qui est toujours en scène, et ne se perd pour ainsi dire pas de vue. Lorsque le motif a eu des reprises, on ajoute souvent pour terminer quelques mesures qui forment une petite coda dans ce mode primitif.

Après avoir ainsi exposé le motif, on entame tout à coup la première section dans la dominante du ton, si le ton est majeur, et au relatif majeur si le ton est mineur : on peut aussi dans les tons majeurs attaquer tout de suite le relatif mineur. Dans cette seconde section on présente de nouvelles idées que l'on enchaîne par des passages accessoires; on évite de développer les nouvelles idées, et l'on finit dans le ton de la dominante pour ramener le motif principal qui ouvre une seconde section.

En le reproduisant ainsi, on peut l'abréger s'il est long, ce qui est toujours facile, on le termine dans le mode principal. On expose encore de nouvelles idées qui forment une seconde section, dans laquelle on module à la sous-dominante ou à toute autre note du ton ; on peut çà et là développer quelques idées, mais passagèrement; il en est de même des modulations qui doivent être de courte durée, et ramener le premier motif, qui se rencontre pour la troisième

fois, on est encore libre de le raccourcir, comme on a fait précédemment.

La troisième section étant commencée dans un ton arbitraire, on y module accidentellement, on présente des idées accessoires qui reconduisent au motif, que l'on fait reparaître alors dans son entier.

On se comporte ensuite pour la dernière section, comme on l'a vu quand nous avons traité de la deuxième section de la seconde partie, dans la coupe binaire. On reproduit les idées déjà émises, en modulant et transposant sans cesse, et l'on amène ainsi la coda.

Le cadre que nous venons de décrire n'est pas obligatoire, et dans bien des circonstances l'on supprime une des sections. Cependant le plan indiqué offre beaucoup d'avantages, surtout dans la symphonie, où de nombreux instruments peuvent sans cesse varier les effets et contribuer à rendre intéressant des passages qui autrement seraient froids et sans couleur.

CHAPITRE IV.

DE LA COUPE LIBRE.

Dans une composition disposée suivant la coupe libre, on ne suit aucun plan régulier, on s'abandonne à l'inspiration, on écrit successivement les idées qui se présentent, on les développe plus ou moins, ou pas du tout, on les abandonne, on y revient, le tout sans aucun inconvénient; si l'invention des motifs est heureuse personne, ne s'en plaindra. Cette coupe ne s'emploie guère que pour les andante, dans lesquels il semble que le compositeur laisse ses idées couler sans effort et se suivre mélancoliquement, sans s'inquiéter de règles auxquelles il ne veut pas penser.

Cela ne signifie pas que dans cette coupe on ne doive trouver que désordre, incohérence, modulations vicieuses, etc., ce serait une coupe qui ne peut exister dans toute musique qui a le sens commun, et cependant c'est là une des aberrations de quelques compositeurs, qui peuvent bien avoir de l'imagination et de la facilité, mais qui ne secouent le joug des règles que parce qu'ils les ont mal étudiées. Notez d'ailleurs que les musiciens dont nous voulons parler ici n'ont jamais écrit sur les patrons fournis par les grands maîtres, dont ils font en général

peu de cas, se bornant à dire d'eux qu'ils étaient bons pour leur temps, ce qui équivaut à dire qu'ils ne valent plus rien de nos jours.

Ces grands hommes dont ils dédaignent de suivre les traces, se sont, eux aussi, permis quelquefois de s'affranchir des règles, de celles du moins qui, bien que justifiées par le goût, le bon sens et l'expérience ne sont cependant que conventionnelles. Souvent même les innovations qu'ils ont ainsi introduites comme exceptions sont devenues des règles, parce que l'on a reconnu qu'elles offraient des ressources inconnues jusqu'alors, et que leur découverte était une nouvelle richesse pour l'art. Mais quand ces chefs d'école en usaient ainsi, ce n'était pas à leur coup d'essai : ils avaient commencé par se conformer aux usages suivis par leurs célèbres devanciers, et, lorsqu'ils cessaient de se modeler sur ceux-ci, ils avaient déjà acquis une réputation qui les mettait au même niveau. Tout dès lors leur était permis, et si l'un de leurs essais d'innovation n'était pas heureux, ce manque de succès ne leur faisait aucun tort dans l'opinion publique, et ne pouvait en rien les décourager.

Au lieu de cela l'on a vu des musiciens imberbes, fort ignorants, se présenter dans la lice sans aucun précédent qui justifiât cette hardiesse, et quand l'on a entendu leurs productions *romantiques*, *fantastiques*, ou pour mieux dire amphigouriques, on a reconnu tout d'abord que leur hardiesse n'était que témérité. Ils avaient repoussé avec un dédain superbe les observations de leurs maîtres, les conseils de leurs amis; ils se présentent au public qui les repousse à leur tour, et souvent ce coup les plonge dans le désespoir, sans abattre leur orgueil, car ils sont bien loin de penser que leur composition soit indigne du public; ils la croient au contraire un chef-d'œuvre, et se sentent bien plus à l'aise en disant que le public est indigne d'eux, ce dont ils donnent des preuves parfois fort divertissantes.

Souvent ce malheureux coup d'essai a découragé des jeunes gens qui avaient de l'imagination, et qui, en suivant une meilleure direction, auraient pu acquérir un rang distingué parmi les compositeurs.

DEUXIÈME DIVISION.

DES RÈGLES ET DU CARACTÈRE DES DIVERSES PIÈCES DE MUSIQUE INSTRUMENTALE.

CHAPITRE PREMIER.

DE LA SYMPHONIE.

La symphonie est une composition instrumentale destinée à être exécutée par un grand nombre d'instruments, dont les principaux sont toujours ceux que l'on appelle *quatuor de l'orchestre*, c'est-à-dire les violons qui se divisent en premiers et seconds, les violes, les violoncelles, et enfin les contre-basses, qui doublent ceux-ci à l'octave inférieure, soit en jouant la partie telle qu'elle est notée, soit en la simplifiant.

Les instruments à vent se joignent aux instruments à corde, soit en masse, soit en solo, pour augmenter et varier l'effet harmonique.

La symphonie est le chef-d'œuvre de la musique instrumentale.

Elle est ordinairement formée de la succession de quatre morceaux de différents caractères, entièrement distincts les uns des autres. Le premier allégro doit être plein de richesse et de magnificence; l'andante plaît par son genre tendre et agréable; le menuet par une tournure originale et quelquefois même bizarre; enfin le dernier allégro, qui est souvent ou fugué ou traité en rondeau, doit l'emporter sur le premier en vivacité ,en gaieté et en chaleur.

§ Ier. *De l'allégro de symphonie.*

Le premier allégro d'une symphonie se divise en deux parties qui sont susceptibles d'être répétées, à la volonté du compositeur ou de l'exécutant; cependant cette reprise n'a ordinairement lieu que pour la première grande période, dans laquelle les idées mélodiques, qui doivent dominer toute la symphonie sont présentées, dans leur position naturelle, avec quelques digressions et démembrements qui en augmentent l'intérêt.

La construction de cette première période, et du reste de la symphonie, diffère de celle de la sonate :

1° En ce que les mélodies sont dès le commencement présentées avec plus d'étendue.

2° En ce qu'elles sont tellement liées, tellement dépendantes l'une de l'autre et se déploient avec une telle vigueur, que l'on ne remarque aucune interruption dans leur enchaînement; en telle sorte qu'il ne se rencontre guère de repos formel avant que le morceau n'ait été conduit dans le mode de sa dominante, et achevé ainsi dans sa première période.

C'est un usage presque général de placer au-devant de la symphonie un nombre plus ou moins considérable de mesures d'un mouvement lent et d'un caractère sérieux, que l'on nomme *introduction*, comme dans l'ouverture, qui, ainsi que nous l'avons dit, n'est autre chose qu'une symphonie.

L'introduction n'est souvent qu'une suite d'accords qui modulent plus ou moins; quelquefois on y voit plusieurs idées se succéder sans aucun plan fixe, comme si le compositeur était incertain de ce qu'il doit dire. Ce petit morceau n'est au fond qu'un pur caprice du musicien, qui n'a d'autres règles à suivre que de terminer sur l'accord de la dominante du ton, auquel il peut, si cela lui convient, ajouter la septième, et d'écrire son introduction dans le ton majeur ou mineur de l'allégro : c'est-à-dire, par exemple, si son allégro doit être en *sol majenr*, de faire son introduction en *sol majeur* ou *mineur*; s'il doit être en *sol mineur*, de le composer en *sol mineur* ou en *sol majeur*, pourvu que, dans ce dernier cas, il lui donne une étendue suffisante.

L'introduction n'est autre chose qu'une espèce d'annonce aux auditeurs, qui doit appeler leur attention sur le morceau qui va suivre et les engager à l'écouter sans distraction. Elle a en outre l'avantage de rendre le début plus solennel, de le mieux détacher, de le faire plus clair et plus facile à retenir. Pour obtenir ces résultats, elle ne doit jamais être trop étendue; elle fatiguerait promptement si elle était diffuse, et produirait par conséquent un effet tout contraire à celui qu'on avait droit d'en attendre.

Quoique l'introduction soit fort en usage, elle n'est point indispensable, et de très-belles symphonies en sont dépourvues. Elle convient merveilleusement lorsque le début de l'allégro respire la gaieté et l'enjouement, mais elle est à peu près inutile si le début a de l'élévation, s'il est majestueux et imposant. Dans ce cas, si l'on veut absolument une introduction, on fera bien de ne la composer que d'un très-petit nombre d'accords fort simples.

L'allégro se traite toujours dans la coupe binaire, telle que nous l'avons exposée précédemment.

L'analyse de l'allégro de la symphonie en *ré majeur*, l'une des plus belles d'Haydn, va nous faire voir comment le génie sait créer, employer et développer ses idées; comment il sait donner les formes les plus gracieuses, les plus neuves et les plus variées aux produits de l'imagination; comment il se joue de la science, se précipite dans des labyrinthes sans y perdre le fil qui doit le guider, et qui lui donne le moyen de sortir vainqueur des obstacles et des périls auxquels il s'est volontairement exposé.

Dans l'impossibilité où nous nous trouvions de donner, dans les planches du *manuel*, la partition d'une symphonie, nous avons choisi pour l'analyser l'une des plus répandues, afin que le lecteur pût sans difficulté se la procurer et la suivre des yeux; elle a été gravée plusieurs fois, elle a été réduite en quatuor et réduite aussi pour le piano, enfin le dictionnaire de musique de l'Encyclopédie méthodique l'a reproduite en entier dans ses planches. Comme dans cet ouvrage on trouve aussi l'analyse de cette belle composition faite par un homme d'esprit, que la manie d'innover et l'amour des faux systèmes a égaré, mais qui s'est montré ici homme de goût et de jugement, c'est cette analyse que nous reproduirons en grande partie dans ce qui va suivre; on ne prétend pas avoir dit sur les morceaux dont nous parlons tout ce qui pourrait être dit : c'est surtout aux remarques générales que l'on s'attache, elles mettront sur la voie de toutes celles qui pourraient être faites.

1° *Introduction. Adagio en* ré mineur.

Elle a pour motif *ré, ré, ré la ;* et pour réponse *ré, ut dièse, ut, ut*, et ce motif semble dire : *devant les dieux prosternons-nous.*

Une invocation respectueuse suit cet ordre du grand-prêtre, et part des basses, du basson, de l'alto et du second violon.

Ré, ré, mi, mi,
La, la, la, la,
Fa, fa, sol, sol,

Le premier violon semble gémir en priant.

Après ces quatre mesures religieuses, un *forte* répète : *devant les dieux prosternez-vous*, mais en *fa majeur* et non plus en *ré mineur.*

La dévotion redouble, et une sainte tristesse l'accompagne. Haydn conserve le même rhythme, mais il a soin d'en varier l'expression par de nouveaux accords, afin d'être un sans être monotone.

Plus il a possédé son art plus il s'est convaincu de l'importance de l'*unité*, et mieux il a rempli les devoirs qu'elle impose, sans jamais négliger ceux qui concernent la variété ; car sans celle-ci l'unité manque de vie et de charme.

Comme il gradue cette courte prière !

Revenu en *ré mineur*, après avoir donné un avant-goût des tons de *sol*, et de *la mineurs*, qui ne sont que des feintes modulations produites par les cordes chromatiques, il fait entendre pour la troisième fois ces paroles : *devant les dieux prosternez-vous ;* mais cette fois il dit *ré*, *ré*, *ré la*, puis *ré*, *ré*, *ré*, *sol*, parce qu'il a besoin du *la* dans la mesure suivante pour faire précéder la cadence parfaite de l'accord de la quarte et sixte mineure qui est d'un admirable effet sur le sol de la basse. Observez aussi comme la réticence qui suit la cadence est judicieusement placée.

2° *Allégro en* ré mineur.

Enfin, l'on entend ce gracieux motif, *fa dièse, sol, mi, ré.* — *Mi, fa, sol, la, la, la, la, si, la,* etc.

Il est exposé par les instruments à cordes. A la seizième mesure tout le vent souffle à la fois, et le bruit de la timbale s'y joint. C'est un *tutti* ou *forte* joyeux qui contraste avec la douceur ou le *piano* de ce qui précède.

Une troisième période, où la chaleur se soutient, conduit au repos de la dominante, après laquelle ce motif reparaît.

Ce motif reproduit en *la* n'est pas une simple transposition ; l'effet en est varié par un emploi différent des instruments et par des imitations, et l'expression changée par les accompagnements.

Il est bon d'observer que cette répétition du premier motif épargne à l'auteur l'obligation de créer une nouvelle phrase de chant, qui se place ordinairement après le période effervescente et tumultueuse qui conduit au repos de la dominante.

Après le calme de cette période, Haydn agite de nouveau son orchestre, pour terminer avec éclat. Mais il y a une petite période douce et complémentaire qui s'interpose entre ce coup de feu et la conclusion en *forte* qui l'encadre. Ces mesures fortes sont d'autant plus nécessaires qu'elles contrastent heureusement avec ce qui les précède et ce qui les suit.

Haydn n'ira pas chercher bien loin le motif de la seconde reprise. Regardez la troisième et la quatrième mesure du motif de sa première reprise ; c'est la question qu'il va

agiter; et l'on ne peut l'empêcher d'admirer cette sage et savante économie d'idée dans un musicien qui en avait de de si neuves et de si heureuses.

Après avoir traité en général de tout ce que contient son exposition ou premier motif, et en particulier de ce que renferme le premier membre de la phrase de ce début, il argumente sur ce que contient le second membre de cette même phrase, *fa dièse, fa, dièse, fa dièse, fa dièse, sol fa dièse*, est ce second sujet composé de quatre noires et deux blanches. Voyez comme il ajoute à l'idée des deux blanches en en mettant quatre de suite.

La chaleur des réponses s'augmente par une *stretta*.

Il est vrai qu'Haydn prend ici la liberté de déroger à son dessin, mais c'est sans renoncer à son rhythme. Au lieu de *la, la, la, la, ut bécarre, si*, il fait *la, la, si, si, ut bécarre, si*, ce qui est plus significatif. Voyez ce que devient ce motif qui n'était rien d'abord. Pendant que les basses, les clarinettes et le basson disent *si, si, si, si, ut, bécarre, si*, apercevez-vous l'agitation des violons?

Haydn ne la soutient dans les premiers violons que pendant deux mesures, mais elle continue dans les seconds pendant toute la période.

Pourquoi renonce-t-il à ce mouvement à l'égard des premiers violons? Pour leur donner des cris syncopés dans les cordes aiguës, pendant que par des tenues ces mêmes cris deviennent une espèce de prière harmonieuse dans les instruments à vent.

Voyez cette réponse en imitation de l'alto, *la, la, la, la, si, la;* et entendez toutes les basses dire ensemble *sol dièse, sol dièse, sol dièse, sol dièse, la, sol dièse*, et *fa dièse, fa dièse, fa dièse, fa dièse, sol dièse, fa dièse mi.*

Haydn ayant conduit cet effet à à son comble, il fait taire toutes les parties, hors trois, qui sont le premier et le second violon et l'alto. Il continue son rhythme en changeant son dessin, et dit en descendant, *ut dièse, sol dièse, mi dièse, ut dièse*, au lieu d'*ut dièse, ut dièse, ut dièse, ut dièse*, qui deviendrait à la fin monotone. *Ut dièse, si dièse, ré dièse*, est le renversement de la première mesure de son début, *fa dièse, sol, mi.* Ainsi l'unité et la variété sont toujours les deux devoirs sans cesse présents à l'imagination d'Haydn, et dont il s'acquitte toujours avec une exactitude et une supériorité également admirables.

Il a maintenant à préparer le grand coup qu'il doit frapper avant de commencer la troisième partie de ce morceau, par le retour du motif dans le ton principal.

C'est là ce qui occasionne le mouvement que font les premiers violons. Cependant il n'est pas résolu de pousser

encore les choses à l'extrême : il argumente et discute avec chaleur plutôt qu'il ne s'emporte. L'incendie moral s'allume de plus en plus, et se termine par une explosion volcanique.

Revenus de notre stupéfaction, examinons maintenant comment il a modulé depuis le commencement de la seconde reprise jusqu'à cette troisième partie.

De la conclusion de la reprise en *la majeur* il passe en *si mineur,* et soudain en *mi mineur,* où il séjourne pendant quatorze mesures, après lesquelles il entre en *ut dièse mineur,* où il s'arrête pendant neuf mesures. A la dixième il passe en *sol dièse mineur* et en *mi majeur.* De là il entre en *mi mineur,* ton qu'il entremêle chromatiquement avec *sol majeur,* mais en revenant à *mi* d'où il passe en *si mineur* et en *ré majeur* pour amener le repos de dominante, où il éclate avec une force et une éloquence indicibles.

Après le point d'orgue sur un silence, on entend commencer la troisième partie, qui se compose d'abord du commencement de la première dans le même ton, et de la reprise de tout le reste, transposé du ton de la dominante en celui de la tonique.

Les instruments à cordes sont seuls chargés du soin de reproduire ce sujet pendant huit mesures, après quoi la flûte et les deux haut-bois sont exclusivement suspendus à leur tour pendant huit autres mesures. Haydn a sagement pris toutes les précautions qui peuvent diminuer le danger d'une semblable entreprise, en sorte qu'il peut sans inconvénient confier pendant huit mesures les rênes de la *symphonie* à trois instruments à vent. L'on peut remarquer ici qu'aucun compositeur n'est plus en garde contre les accidents que le grand Haydn. Les instruments à vent sont toujours posés avec un soin sans égal. Ceux de Mozart sont quelquefois hasardés, et, pour peu que le mouvement soit trop serré, alors on en voit manquer l'effet.

Après ces huit mesures en *trio,* tout l'orchestre rentre à la fois par le même *tutti* qui est dans la première partie, mais avec des additions qui ajoutent à son effet.

Avec quelle verve et quelle chaleur il ramène en les travaillant les deux mesures qui ont fourni le motif de la seconde reprise ! Enfin, après la petite phrase complémentaire ou codataire, il termine cette troisième partie avec une vigueur qui surpasse celle qu'il a développée en finissant la première reprise.

§ II. *De l'andante.*

La coupe de l'andante, second morceau de la symphonie, est arbitraire : le compositeur peut employer la

coupe binaire ou ternaire, la coupe libre, l'air varié. Toutes ces ressources sont à sa disposition. Il faut remarquer toutefois que les andante ne comportent pas le même développement que les allégro, car la lenteur du mouvement augmentant considérablement la longueur du morceau, un andante qui suivrait les régles de modulation de l'allégro paraîtrait interminable, et les amateurs les plus déterminés en seraient fatigués en peu de temps.

Dans les anciennes symphonies l'andante n'avait que deux parties, divisées le plus souvent par des points de reprise. Cette manière est encore usitée, et dans des morceaux de musique instrumentale qui n'offrent pas les ressources et la variété de la symphonie, l'on n'en emploie pas d'autre.

La coupe à retour, ou forme du rondeau, est également fort usitée pour les andante de symphonie.

Les variations s'emploient avec succés dans l'andante, et il y a plusieurs manières de les présenter : on peut faire exécuter les variations par le violon principal seul, par tous les premiers violons, par chacune des parties d'instruments à corde, et enfin par un instrument à vent, ou par plusieurs, etc. : tout cela reste à la disposition du compositeur, qui s'en tirera aisément s'il sait orchestrer.

On peut aussi varier un motif qui se présente tantôt en majeur, tantôt en mineur. C'est encore l'immortel Joseph Haydn qui a fourni les meilleurs modèles dans ce genre.

En général les andante d'Haydn ont quelque chose de pantomime, de spirituel ou d'ingénu qui charme dés l'abord. C'est ordinairement, comme nous venons de le dire, un thème qu'il distribue à l'orchestre, qui semble être son instrument, instrument admirable et dont il joue si bien.

Écoutons l'*andante* de la symphonie indiquée ci-dessus; il commence : *si, ut, la, ré, sol.* Ce sont les instruments à corde qui font entendre seuls la première reprise du premier couplet, qui se dit deux fois.

Remarquez cette imitation du sujet à la septième au dessous, par laquelle les violoncelles commencent la deuxième partie du couplet, *ut bécarre, ré, si, mi, la,* etc., à laquelle l'alto riposte par *si bécarre, sol, mi, la, ré.* Comme tout est conséquent et suivi dans l'ouvrage d'un habile homme!

Voici le basson qui entre pour colorer le motif, qu'il joue à l'octave au-dessous du premier violon. Quel heureux effet! comme il est bien dans les cordes du basson! c'est un rien; mais il est délicieux par sa naïveté et son à propos.

Qu'est-ce donc que ces deux quartes *la* / *mi bémol*, *sol dièse* / *ré*?

Ne vous y laissez pas prendre ; $\frac{la}{mi}$ *bémol* est la fausse quinte $\frac{la}{ré\ dièse}$ mal orthographiée ; en conséquence il n'y a là qu'une fausse quinte sur une même note, qui est chromatique d'abord et diatonique ensuite.

Exemple.

La	sol *dièse*	sol *bécarre*	so	la	fa *dièse*	sol.
Ré *dièse*	ré *bécarre*	ut *dièse*	ré	ré		sol (1).

C'est la flûte qui commence le mineur en trio avec le second hautbois et le basson. Le premier hautbois entre incontinent et forme le quatuor. A ces quatre mesures succède un *tutti* général, qui fait d'autant plus d'effet qu'il est moins attendu.

Comme le mouvement est assez lent pour comporter plusieurs sujets à la fois, ce n'est pas seulement une masse de bruit que ce *fortissimo*, mais des effets aussi variés que puissants.

Le dialogue croisé des premiers violons avec les hautbois et la flûte et le mouvement des basses, qui ont une espèce de batterie, est ce qui s'y distingue le plus ; mais tout concourt à l'intérêt de cette belle période, qui se termine par une cadence parfaite en *si bémol majeur*, privée de son complément par la réticence qui en tient lieu.

Après cette pause éloquente, Haydn reprend son motif en *si bémol* par *ré, mi bémol. ut, fa, si bémol.*

C'est à la conclusion d'une cadence parfaite, qui s'effectue complétement cette fois à la quatrième mesure, qu'il travaille son sujet par une marche de quarte et quinte, et comme il suit :

Le premier violon dit, fa sol fa si *bémol.*	si *bémol* LA.	
Le second.	ut ré ut fa.	

sol la *bémol* sol ut	UT si *bémol*	la si *bémol* la ré	etc.
FA MI *bémol*	ré mi *bémol* ré sol	SOL FA *dièse*	

Les basses ont un autre dessin, qui est soudain imité par l'alto, le basson et la violoncelle ; et ce beau travail, plein d'effet, se termine par un *fortissimo*, après lequel les premiers violons seuls s'emparent, en *diminuendo*, du dessin précédent des basses.

Une mesure avant que les premiers violons ne quittent

(1) Cette remarque de M. Momigny est fort ingénieuse.

cette batterie, le basson la prend avec eux, et le second violon, une mesure, après et au moment même où les premiers reproduisent le majeur de cette andante, en forme de second couplet, dont la répétition de la première phrase est variée à la fois au premier violon et à la flûte, qui marchent à l'octave l'un de l'autre.

Haydn a soin de réveiller ici l'attention de la foule par un *tutti* général, le *fortissimo*, placé à la conclusion de cette répétition de la première phrase du majeur.

Il semble que le compositeur le mieux fait pour captiver l'attention craigne sans cesse qu'on la lui refuse ou qu'elle n'ait pas la force de se soutenir. Pour l'exciter, la variété, sous mille formes diverses, est sans cesse mise en jeu par ce grand homme.

On éprouvera peut-être quelque surprise en voyant les appoggiatures *sol, fa naturel, mi, ré, ut naturel,* écrites sur *sol dièse, la, si, ut, ut dièse,* et comme il suit :

sol fa *bécarre* mi fa *bécarre* mi ré mi ré ut ré ut si ut *bécarre* si la
sol *dièse* la si ut ut *dièse*

Sol frappant sur *sol dièse*, *mi* sur *si*, *ré* sur *la*, *ré* sur *ut*, puis *ut* sur *si*, et *si* sur *ut*, suivi d'*ut naturel* sur *ut dièse*, peuvent au premier aspect paraître des choses monstrueuses. Si l'on n'y voit que la *diminution* de *mi, ré, ut,* / *la, si, ut,* *si, la* / *ut dièse, la,* ce n'est plus qu'une chose toute simple, mais plus familière dans la bouche d'un grand chanteur que sous la plume d'un grand écrivain. Cependant, si le goût peut se permettre ces petites notes sans blesser l'oreille, pourquoi serait-il interdit de les écrire ?

Si Haydn veut être constamment suivi et observé pour qu'on lui tienne compte de tout ce que son génie et son profond savoir mettent en œuvre, c'est dans ses péroraisons surtout qu'il réclame toute notre attention ; c'est là qu'il l'emporte souvent sur tous les autres compositeurs, et qu'il se surpasse quelquefois lui-même.

La péroraison de cet andante est une des plus belles de ce genre. Nous invitons à la méditer plus d'une fois ceux qui sont capables de l'entendre complétement ; elle commence cinquante mesures avant la fin de ce morceau. Là le second violon a six doubles croches à chaque temps.

Haydn semble être sur le point de conclure, mais il n'a point tout dit encore ; du ton de *sol* où il est, il passe en *ut mineur*, en faisant de la troisième note du ton de *sol majeur*, la sensible d'*ut*. De là il entre en *ré naturel* en faisant la tonique d'*ut mineur* la sensible de *ré*. Il s'arrête

un instant sur la tonique de ce dernier ton, par un point d'orgue destiné à préparer l'effet de ce qui suit.

Qu'est-ce qui entretient l'unité pendant cette espèce d'excursion du génie ?

Le rhythme du premier violon, qui rappelle le thème et le mouvement du second violon, qui est la conséquence de ce qui précède cette péroraison.

De *ré bémol majeur* il passe en *ut dièse mineur pour les yeux*, mais on est en *ré bémol mineur*, *pour l'oreille.*

C'est encore une fois la flûte, les deux hautbois et le basson qui deviennent en cet instant les seuls symphonistes en activité, le reste de l'orchestre garde le silence.

D'*ut dièse mineur* on est conduit coup sur coup en *fa dièse majeur*, en *fa dièse mineur*, en *ré majeur*, et ramené en *sol majeur*, où le thème se reproduit varié par six doubles croches à chaque temps; et au moment où le premier violon quitte cette figure pour celle du thême simple, alors le second violon s'en empare de rechef pour animer la période qui, presque toute en tenues ou en notes fort larges, deviendrait languissante.

Après une sorte de cadence rompue, qui résulte de *si, ré dièse, fa, la*, ayant *ut, mi, sol*, pour conséquent, la flûte fait un point d'orgue écrit de quatre mesures, accompagnée des deux hautbois et du basson; mais sur la quatrième les instruments à corde rentrent, et à la sixième la timbale, les cors et les trompettes. Après quoi la synaulie se tait pour laisser arriver la cadence parfaite.

Là le basson et la flûte font leur rentrée; puis celle des cors et celle du premier hautbois s'effectuent, la première par une tenue et la seconde par un dessin de quatre doubles croches à chaque temps, et qui forment un second dessus sous la flûte.

Ici les cors ont deux mesures de *récit* dans le même mouvement, et pour faire suite à celles de la flûte et du hautbois, que soutiennent les violons : ainsi se termine ce délicieux *andante* qui a toujours été accueilli par les plus vifs applaudissements chaque fois qu'on l'a exécuté avec le soin qu'il mérite.

§ III. *Du menuetto.*

Le menuet instrumental est un reste de l'ancienne danse de ce nom. On a pris l'habitude de jouer les menuets de symphonie dans un mouvement très-rapide, trop rapide peut-être, le rhythme de la mesure à trois temps, qui est ici d'obligation, devient tout à fait nul; on n'entend en réalité qu'une mesure à un seul temps.

Du reste, ce que doit surtout chercher le compositeur dans la construction des pièces de ce genre, c'est l'originalité ; il ne doit pas même en ce cas rejeter des formules qui semblent bizarres au premier aspect ou qui le sont en effet. Avec un peu d'art les matériaux de ce genre peuvent être mis en œuvre sans inconvénient. La coupe du menuet est ordinairement binaire; chaque partie se répète, et quelquefois on donne à la seconde un peu de développement.

Le menuet marche toujours accompagné d'un trio qui est véritablement un second menuet dont chaque partie se répète également, mais dont la seconde se développe moins que dans le menuet proprement dit. Le trio s'écrit presque toujours dans un ton différent du menuet. Ainsi le trio d'un menuet en *ut majeur* peut être en *sol majeur*, en *fa majeur*, en *la mineur*, ou enfin en *ut mineur*. Si le menuet est en *ut mineur*, le trio peut-être en *ut majeur*, en *mi bémol majeur*, en *fa mineur* ou en *sol mineur*.

On a quelquefois donné deux trios aux menuets; d'autres compositeurs ne leur en ont point donné du tout ; que l'on adopte un de ces deux systèmes, ou bien le système ordinaire, il est toujours bon de donner une coda à la seconde partie du menuet lorsqu'on le répète pour la dernière fois.

Tous les menuets d'Haydn peuvent être cités comme des modèles. Ses motifs sont toujours aisés à retenir. Ce sont de charmants badinages où le savoir se cache sous les fleurs. Nous en avons cité plusieurs en traitant de la mélodie, nous les donnions alors comme modèles pour la conduite des idées mélodiques, mais ils ne sont pas moins dignes d'attention sous le rapport de la conduite harmonique : en les examinant avec soin et en analysant la partition, on verra toujours jaillir du motif les conséquences naturelles qui en découlent, parce que le principe est ici pressé par la main du génie et de l'expérience, et l'on reconnaîtra qu'il est impossible à un homme médiocre de bien faire un menuet et un trio, quoiqu'il semble que rien ne soit plus aisé.

§ IV. *Du final de symphonie.*

Personne n'a mieux réussi qu'Haydn dans l'emploi de la matière fuguée et dans sa distribution entre les instruments de l'orchestre. C'est ordinairement dans ses finals qu'l en fait l'usage le plus heureux.

Ordinairement ces morceaux se traitent dans la coupe du rondeau dont nous avons parlé plus haut, page 276 de ce volume. Haydn s'est souvent amusé à choisir pour motif quelque thème singulier, dont au premier aspect on ne pourrait jamais croire qu'il pût tirer même un parti ordinaire. Ce-

pendant telle est chez ce grand génie la faculté de combinaison des ressources de l'orchestre qu'il saura captiver son auditoire avec un fond de huit mesures souvent fort triviales. Il se joue sans peine de toutes les difficultés, et parfois il semble s'en créer pour avoir le plaisir de les résoudre.

Le morceau final qui va être décrit n'est qu'une danse d'ours dans son motif, et c'est avec ce singulier sujet qu'Haydn, en se jouant en apparence, va développer tous les moyens d'un art agrandi par son génie.

Le motif de la danse d'ours se fait entendre tout nu, sur la tenue qui lui sert de base, quand il est joué par la cornemuse. Après ces huit mesures, que chaque musicien pourrait faire, le génie d'Haydn s'éveille ou plutôt se manifeste par gradation.

Vous l'apercevez déjà dans le contre-sujet du second violon à la répétition immédiate du motif. Trois parties ne peuvent être écrites comme le sont ici le premier violon, le second et l'alto, par un talent ordinaire.

Deux idées s'adjoignent à la première : elles renforcent l'expression, sans nuire à la clarté du dessein principal.

C'est le rhythme de la septième mesure du motif qui sert à former l'opposition que présente la troisième période, et qui était nécessaire pour donner une secousse à l'auditoire ; car, dans la musique comme dans l'éloquence, il ne s'agit pas uniquement de peindre une action, il faut en disposer le récit, ou reproduire cette action elle-même sous les yeux du spectateur, de la manière la plus propre à l'intéresser et à l'émouvoir, il faut donc élaguer ce qui pourrait affaiblir cet intérêt et amortir les coups que l'on veut porter.

Un *forte* de deux notes suffit ici pour rappeler l'attention des auditeurs qui, ayant déjà retenu le motif, pourraient avoir des distractions ou s'abandonner au calme qu'il produit.

Un *forte* général, qui n'a même qu'une note aux cors, aux trompettes et aux timbales, afin que cette note ait plus d'effet, est le moyen employé avec succès par Haydn ; ce *forte* a pour opposition trois notes des premiers violons, qui font seuls *sol, sol si; fa dièse, fa dièse, la;* ce qui se répète deux fois pour former le quatrain.

Après quoi, au lieu de suivre sur le même rhythme *mi, mi sol ré, ré fa, ut dièse, ut dièse, mi la,* Haydn, sentant l'utilité d'augmenter la chaleur et le mouvement, remplit six mesures de huit croches chacune, que les premiers et les seconds violons font à l'unisson pour rendre cet effet plus puissant.

Mais ici ce n'est plus *la, sol, mi, sol, fa dièse, ré,* c'est *ré ut bécarre, la, ut bécarre, si, sol ;* et *fa dièse, sol, la, si, ut,*

ré, mi, fa dièse, sol, la, si, ut bécarre, ré. Ainsi la variété existe d'abord dans l'harmonie et ensuite dans la mélodie; mais on observera que, pendant que les premiers violons montent rapidement treize degrés de suite, la flûte, à la double octave du second violon, répète avec lui et en imitation les deux mesures que vient, de faire le premier violon.

Faut-il relever une légère imperfection qui se trouve dans la flûte avant ces deux mesures d'imitation, comme on signale quelquefois de petites taches dans le soleil.

C'est d'avoir fait dire à la flûte, à l'octave du premier violon, et en même temps que lui, ce qu'elle va dire sous lui avec le second.

Puisque la flûte devait imiter le premier violon, elle devait s'abstenir de parler en même temps que lui, ou du moins de dire la même chose; car alors son imitation n'étant plus qu'une redite, une partie de son effet est détruite; c'est une légère distraction. On en laisserait passer cent dans tout autre, sans prendre la peine de les indiquer; mais dans la perfection même il ne faut pas la plus légère tache.

Les basses imitent à leur tour, par *sol, fa, ré,* la première mesure du dessin.

Ré, ut bécarre, la semblait avoir porté la modulation en *sol*, et beaucoup, si ce n'est la totalité des musiciens la croient fermement ici dans ce ton, parce qu'ils ne prennent pas garde que l'*ut bémol* est chromatique et en *ré majeur,* et non diatonique et en *sol.* Ils voient ensuite la modulation en *mi mineur* sur *sol, fa dièse, ré dièse, mi,* tandis qu'elle est toujours en *ré* jusqu'à la fin de la période, qui se termine par un repos sur la dominante de *la majeur.*

La modulation semble donc rétrograder au lieu d'avancer par les quatre mesures que l'on croit en *sol,* et par celle qu'on voit en *mi mineur.* Il faut néanmoins qu'elle arrive en *la.*

Il paraît un contre-sujet au premier violon, à la flûte et au hautbois, pendant que la basse imite la première mesure du rondeau. Ce contre-sujet, composé de quatre noires, dont deux liées et deux détachées, prend plus de rapidité et de force sans changer la valeur des notes ni le mouvement, parce qu'on n'y répète que les deux noires détachées, dont le dessin, étant ainsi plus serré, donne de la vivacité à l'expression, dont la force est augmentée par l'étendue des intervalles *la la, la si, la ut, la ré, la ut, la si, la la sol dièse,* et par la force physique des instruments et la rentrée des cors, des trompettes et des clairons.

N'oubliant jamais ces suppositions, toujours au moins utiles quand elles ne sont pas absolument nécessaires, Haydn

en met une en changeant son rhythme d'une noire et de deux croches pour celui de deux croches et une noire, qui en est le renversement.

Mi ré dièse mi, mi ré mi, entendus et accompagnés par les instruments à cordes seulement, reposent de l'effet bruyant qui précède ; mais cet effet se reproduit sur les deux blanches suivantes ; ce qui, répété quatre fois, donne quatre hémistiches de deux mesures, qui forment une période de huit. Un lien de deux mesures attache cette période à la suivante.

Cette nouvelle période est en *la*, et composée de la répétition du motif du *rondeau*. Que fallait-il pour rendre ce retour du sujet plus intéressant ? Il fallait que la teinte mineure de celle qui la précède en fît ressortir la couleur claire. Quoique ce moyen soit vulgaire et à la portée de tout le monde, il n'en est pas moins essentiel à employer.

On doit remarquer que les basses n'attendent pas pour entrer que les deux mesures soient écoulées, elles frappent, dès la seconde de ces mesures, pour annoncer le sujet par une tenue de musette, ou plutôt pour faire précéder de l'accord parfait de la tonique, ou motif qui commence par l'accord de septième de la dominante.

Toujours fidèle à la loi de la variété, Haydn place cette fois-ci son contre-sujet aux premiers violons, et le sujet aux seconds. Ainsi l'accessoire devient le principal, et le principal l'accessoire ; car c'est dans le haut de l'échelle que ce contre-sujet se fait entendre. Ce n'est pas tout : les violes ont un deuxième contre-sujet qui ajoute de la variété et du mouvement à cette période.

Ainsi les beautés de la fugue se reproduisent ici sans que ses défauts les accompagnent.

Cette période est de dix mesures, parce qu'elle en a deux de complément.

Il fallait ici passer du *forté* au *piano*. C'est pourquoi nous voyons se taire tous les instruments à vent, et même toutes les basses.

Le premier violon semble s'interroger et répondre à l'une des propositions contenues dans le contre-sujet, dont la vérité paraît contestée. Tous les personnages de cette grande scène écoutent d'abord cette partie en silence, hors les seconds violons et l'*alto*, qui lui répondent par des monosyllabes, tels que *fort bien* ou *non pas*.

Les violoncelles et le basson viennent ensuite défendre la proposition attaquée, par ces mots qu'ils répètent : *fa dièse sol la si ut bécarre, fa dièse sol la si ut bécarre, fa dièse sol a si ut bécarre, fa dièse sol la si ut bécarre, fa dièse sol la*

si ut bécarre. Tous prennent part à la dispute; l'attaque et la défense causent une agitation violente dans la synaulie; chaque exécutant semble armé d'un glaive. La synaulie et les contre-basses animent les combattants par des affirmations, qui encouragent les uns et irritent les autres.

Il en résulte, pendant huit mesures, une mêlée savante et un choc terrible produit par un art admirable.

C'est dans ces beaux développements qu'Haydn se montre grand peintre autant que grand musicien, et qu'il fait connaître l'étendue de son génie et celle d'un art dont il a reculé les limites, ainsi que le grand Handel, qui l'avait précédé de cinquante ans.

On s'attendait que le choc qui vient d'avoir lieu allait terminer la première partie de ce morceau; mais Haydn juge à propos d'en retarder la conclusion par une réticence. Les chefs des nombreux personnages mis en mouvement semblent dire qu'on aurait pu éviter les excès auxquels on vient de se livrer.

Un calme voisin de l'attendrissement laisse parler la sensibilité, qui a le don de persuader les cœurs, alors même que l'esprit n'est pas convaincu.

Dans ce rapprochement heureux des sentiments opposés, apercevez-vous ce contre-point à la dixième? Qui croirait qu'Haydn calcule alors qu'il sent si bien? Son art ne l'abandonne jamais, et son grand secret est de supporter avec grâce, l'étonnant fardeau de la science, et d'éviter de le faire peser sur son auditoire, auquel il doit toujours être caché avec soin. Le comble de la science est de dérober ainsi, par le charme des effets, une partie des grandes difficultés de l'art, même à ceux qui sont initiés à ses mystéres les plus cachés. Ils ne doivent s'en apercevoir que lorsqu'ils essaient de produire enx-mêmes de semblables prodiges.

Aprés les dix-huit mesures de la période précédente, l'allégresse, exprimée par la flûte et les premiers violons, annonce le rétablissement de la paix, qui se confirme dans la période suivante par le concert unanime des mêmes expressions et de la même joie.

Ainsi finit la première partie; mais l'union n'est pas rétablie pour longtemps. L'ennui naîtrait d'un calme trop prolongé; et, s'il fait le bonheur de ceux qui en jouissent, il ne peut être l'objet d'une action dramatique; car on doit s'apercevoir que le rideau tombe dés que tous les débats finissent, comme un procès se termine quand le jugement définitif est prononcé.

Dans un morceau de musique, on doit donc passer

continuellement de la lumière à l'obscurité, de l'accord à la dispute, pour tenir sans cesse l'auditeur en haleine.

Pour atteindre ce but, quels incidents nouveaux d'Haydn va-t-il faire naître de son sujet? C'est l'espèce de refrain qui a terminé sa première partie qui sert à engager le débat de la seconde. Ce n'est d'abord qu'une attaque légère et badine, à laquelle on riposte sur le même ton.

La contestation a lieu entre l'alto et le second violon; ensuite entre le second et le premier, qui répond en rappelant par deux mesures le thème du rondeau.

Les basses, qui semblent s'en trouver insultées, répliquent avec force aux tons qui excitent leur indignation. Les premiers violons, au lieu de s'excuser, soutiennent la dispute avec une chaleur et une rudesse voisines de l'emportement et de la grossièreté; chacun prend part à ce débat, selon son caractère et sa situation; quelques-uns des personnages semblent gémir, et poussent de grands *hélas* en voyant ces désordres. Plus envenimée que la première, cette querelle tumultueuse et bruyante se prolonge, en augmentant, pendant trente-deux mesures.

La dispute entamée en *la majeur*, continuée en *ré*, poursuivie en *sol* et en *mi mineur*, ne se termine que sur la dominante du ton de *si mineur*.

Les vagues de la mer, les vents impétueux, images des passions haineuses et violentes, n'ont pas plus de mouvement et de fureur qu'Haydn n'en donne ici à son orchestre. Il eût semblé que, dès le moment où l'agitation devient générale parmi les instruments à corde, le second corps d'armée eût dû prendre part à ce mouvement; mais non: Haydn, qui combine et gradue ses effets avec un art profond, lui conserve une sorte d'immobilité active, car ce corps agit presque sans quitter le terrain qu'il occupe, jusqu'à ce que les violons aient poursuivi les basses très-loin, et c'est quand la course rétrograde des basses repoussées est à sa fin, que tout ce qui est susceptible de s'agiter avec rapidité dans les instruments à vent, seconde de son action la rage délirante des premiers violons. Après ce dernier effort, qui décide la victoire, ils semblent dire aux vaincus : Maintenant vous ne défierez plus notre courage.

Le bruit des armes ayant cessé, les plaintes des blessés et des mourants se font entendre en s'élevant vers les cieux. Le compositeur se sert pour cela d'une période déjà entendue, mais dont il varie l'effet par de nouvelles formes d'harmonie et des imitations différentes des premières.

Comme ces longues suites de blanches qui descendent donnent de l'éloquence aux plaintes douloureuses qui par-

tent des malheureux qui souffrent, et aux consolations qu'on s'empresse de leur donner!

On devrait peut-être relâcher insensiblement le mouvement de cette période pour y laisser plus le temps de gémir et de consoler. Haydn a eu beau n'y mettre que des blanches et des rondes, elles sont encore trop rapides dans le mouvement que l'on donne en France à ce morceau pour remplir entièrement leur objet.

Le reste du morceau offre tout ce que l'on peut désirer pour une conclusion rigoureuse et divertissante. Il semble qu'Haydn, content de son travail, le présente avec confiance au public, avec la certitude d'en obtenir des applaudissements bien mérités.

Telles sont les quatre parties qui constituent la symphonie, et auxquelles il semble impossible d'en ajouter d'autres. Ce plan est bien assez vaste pour qui saura dignement le remplir.

Les élèves qui, après avoir étudié les diverses parties qui ont fait l'objet de l'enseignement développé dans les livres précédents, se sentiront du goût pour la composition de la symphonie, devront avant tout choisir parmi ces compositions d'Haydn, de Mozart ou de Beethowen, une symphonie qui leur plaise : ils en opéreront la réduction sur le papier en écrivant sur un petit nombre de portées tout le fond et les détails de l'harmonie. Ils auront soin de bien examiner comment chez ces grands compositeurs les divers instruments sont employés, soit en masse, soit en solo ou soli. Ils ne sauraient renouveler trop souvent une étude de ce genre : s'ils la suivent avec application et persévérance, elle leur sera on ne peut plus profitable. Il sera aussi très-bon, pour les élèves qui seront pianistes, de réduire mentalement les partitions de symphonies en en rendant sur leur instrument l'effet général, et tous ceux des détails qui offriront quelque intérêt, et que les difficultés du doigté ne forceront pas de rejeter.

CHAPITRE II.

DE LA SONATE.

Le mot sonate signifie en lui-même toute pièce d'exécution à un ou plusieurs instruments ; mais l'on donne plus vulgairement ce nom à un solo instrumental composé de

morceaux de caractères différents, et accompagnés d'une seconde partie non essentiellement obligée, laquelle sert de basse.

En général, les sonates sont des pièces d'étude sur lesquelles s'exercent les élèves, et ce n'est qu'après avoir longtemps travaillé les sonates dans le cabinet et avec leur maître, qu'ils entreprennent le concerto destiné à être joué en public.

Il existe de très-belles sonates pour tous les instruments, mais c'est surtout pour le violon et le piano qu'ont été composées les plus remarquables. Le dernier de ces instruments, ayant l'avantage de porter sa basse avec soi, offre tous les avantages désirables; et quand il s'ajoute un accompagnement de violon, auquel on joint aussi quelquefois le violoncelle, ce sont des parties *ad libitum* tout à fait sans conséquence. La liste des compositeurs qui se sont illustrés en écrivant des sonates de piano serait fort longue à transcrire, et l'on y verrait figurer des auteurs non moins célèbres à d'autres titres, tels que les Bach, Haydn, Mozart, etc.

La sonate de violon, sans offrir les immenses ressources de celle du piano, présente de grands avantages, l'éclat, le brillant, et la sublimité de ce divin instrument qui réunit la force à la grâce, et possède ce genre d'expression particulier aux instruments à corde qui agit immédiatement sur notre être et nous ravit tout à coup en admiration. La liste des compositeurs célèbres qui se sont distingués dans la composition des sonates pour violon ne serait guère moins longue que celle de ceux qui ont écrit pour le piano.

Quant à la forme, la sonate est pour l'ordinaire composée de trois morceaux, savoir : un allégro, un andante ou un menuet, un second allégro plus vif que le premier ou bien traité en rondeau, en polonaise, etc. Ces morceaux se traitent à peu près comme dans la symphonie, mais on comprend qu'il faut s'y prendre d'une autre manière, et donner une assez large part aux traits convenables à l'instrument : on sent que l'on a d'ailleurs moins de ressources pour la reproduction des idées, parce que l'on n'est à même de disposer que d'un timbre perpétuellement uniforme (1). Il faut savoir suppléer à cette monotonie à force d'art et

(1) Toutefois cette uniformité n'est pas absolue, car une mélodie exécutée sur la quatrième corde du violon n'a pas le même timbre qu'elle aurait sur les cordes hautes. Les sons de chalumeau sur la clarinette ont un timbre différent des autres octaves, et la flûte elle-même lorsqu'elle se trouve entre les mains d'un artiste qui possède tous les secrets de l'embouchure, trouve à rompre la monotonie de timbre en faisant vibrer d'une façon particulière les sons de la première octave, appelés sons de *hautbois*.

d'imagination. Du reste, le point principal qui distingue la sonate de la symphonie, quant à l'esprit de sa composition, c'est que dans la sonate on s'attache moins à l'enchaînement des mélodies, qui souvent sont formellement isolées les unes des autres.

Pendant longtemps l'on a séparé dans l'Italie septentrionale les sonates d'église et les sonates de chambre; on voulait que les premières se distinguassent des autres par plus de travail harmonique et par les mélodies convenables à la sainteté du lieu. Ces distinctions judicieuses ont disparu depuis qu'il n'existe plus de véritable musique d'église, et que tous les genres sont mêlés, en telle manière qu'au lieu de se porter aide ils s'entredétruisent.

A vrai dire on ne compose plus de sonates proprement dites, et en vérité pour qui a étudié les grands maître; il faut avouer que les compositeurs de nos jours paraissent bien petits et bien mesquins, quand ils décorent du nom d'œuvre un misérable rondeau, une soi-disant fantaisie ou d'étourdissantes variations; notez que la plupart du temps les motifs même de ces misérables bribes ne leur appartiennent point, ils l'empruntent à l'opéra représenté la veille. Il ne faut pourtant pas leur en vouloir, car enfin ils donnent aux marchands de musique ce qu'on leur demande, et les marchands ne demandent que ce que veut le public. La conclusion de tout ceci ne serait pas un éloge pour le public.

Au genre de la sonate se rapportent les *exercices* ou *études*, avec ou sans basses. La principale différence à établir entre ces deux dénominations, c'est que les exercices sont plus élémentaires, les études plus générales. Dans les premiers, l'artiste prend pour sujet un trait ou doigté quelconque et l'essaye en diverses positions. Dans les autres le sujet peut être plus vaste, plus développé.

Une ressemblance pareille associe le caprice et la fantaisie, qui sont des pièces de musique, dans lesquelles le compositeur se livrant à son imagination, assemble les idées les plus disparates, souvent même sans qu'il y ait la moindre liaison entre elles. On conçoit qu'il est impossible de prescrire des règles pour un genre dont le caractère est de n'en reconnaître aucune.

Il n'y a pas lieu non plus de s'étendre sur ce qui concerne les préludes et les points d'orgue. Le prélude est une espèce de fantaisie que l'on joue avant une pièce pour en établir le ton. Ce genre a de l'importance sur les instruments à touche. Le point d'orgue est un passage brillant et quelquefois difficile que fait dans un solo réel ou accompagné la partie principale. Le point d'orgue a cela

de commun avec le prélude, qu'il faut avoir égard au ton; mais il y a cette différence que l'un sert à établir le ton, et que dans l'autre il est déterminé d'avance.

La forme des duos, trios, quatuors, quintettes, est la même que celle de la sonate, et a par conséquent une grande analogie avec la symphonie.

Les duos, trios, etc., sont *concertants* lorsque chacune des parties remplit à son tour le principal rôle; ce genre est le plus cultivé; on n'emploie les duos, dans lesquels une partie accompagne sans cesse l'autre, que pour des duos élémentaires.

Nous avons indiqué au livre VI en quoi consiste la facture de ces pièces, et il serait inutile d'y evenir ici.

CHAPITRE III.

DU CONCERTO.

Nous consacrons un chapitre particulier au concerto, parce que sa forme diffère en plusieurs points par la coupe de toutes les pièces dont il a été précédemment parlé.

Un concerto est, comme l'on sait, une pièce en solo accompagnée de tout l'orchestre; le morceau dont elle se rapproche le plus est la sonate. Il se compose comme celle-ci, de trois morceaux de caractère différent; le premier morceau est un allégro, qui débute par un tutti d'orchestre assez étendu, dans lequel on fait entendre quelque motif saillant, qui reparaîtra plus tard, exécuté par l'instrument de récit; quand ce début de l'orchestre est terminé, la partie principale fait son entrée, et concerte pendant quelque temps en modulant vers la dominante: si la pièce est en mode majeur; et vers la tierce, s'il est en mineur et termine ainsi le premier solo. L'orchestre continue par un tutti un peu moins étendu que le premier, auquel succède un nouveau solo, pour lequel sont réservées toutes les grandes difficultés, tous les traits les plus éclatants, c'est surtout dans cette section du concerto que l'exécutant doit ravir l'admiration des auditeurs par son énergie et sa *bravoure*. L'orchestre reparaît ensuite, mais ce dernier tutti doit être plus court que les deux précédents, et il sert à faire reparaître une dernière fois l'instrument concertant, lequel n'exécute plus alors qu'une sorte de point d'orgue très-brillant, suivi d'une coda, à laquelle s'unit

l'orchestre, et qui doit être composée et exécutée de telle manière, que les traits et effets brillants de l'instrument principal dominent jusqu'à la fin du morceau sur toute la masse de l'orchestre.

Le second morceau est un adagio commencé et continué par la partie principale, mais coupé de temps à autre par de courtes ritournelles de l'orchestre.

Le troisième écrit dans un mouvement vif, suit un plan différent du premier en ce qu'il est toujours commencé par la partie principale, alterné ensuite à peu près comme le premier morceau, et terminé dans tous les cas exactement de la même manière, et avec plus d'éclat encore s'il est possible. Si pour ce troisième morceau l'on a choisi la coupe du rondeau, le motif est présenté d'abord par la partie principale, et reproduit par l'orchestre, ce qui s'observe à chaque reprise de ce motif.

CHAPITRE COMPLÉMENTAIRE.

RÉSUMÉ DE LA SECONDE PARTIE DE CET OUVRAGE.

Nous avions dans la première partie de ce *Manuel* exposé la théorie de la musique et toute la partie élémentaire de cet art, c'est-à-dire ce qui concerne la notation du son et son émission au moyen de la voix et des instruments : dans la seconde, nous nous sommes occupés de former des assemblages de sons d'après certaines régles, dont le résultat général a été de donner à ces agglomérations sonores un sens et une expression. Nous avons en conséquence considéré ces assemblages de sons, 1° quant à leur succession ; 2° quant à leur simultanéité ; 3° partant de ces deux points, nous avons examiné les cas particuliers qu'amenaient l'emploi des voix et des instruments, la circonstance de l'union de la musique et du discours, enfin les convenances de temps, de lieu et de personnes. Ces matières ont été l'objet des livres II à VIII.

Dans le deuxième livre, nous avons d'abord traité de la COMPOSITION en général ; de ce qu'on appelle le *chant* des parties, du *sujet* et de ses *développements*, enfin de la *facture;* nous sommes entrés dans la matière spéciale de ce livre en parlant de la *mélodie.*

La *modulation* nous a d'abord occupés, soit quant à la

conduite générale du chant, soit relativement aux régles de passage d'un mode à un autre. L'importance du *rhythme*, dans ses rapports avec la mélodie, nous a arrêtés un instant, et a ramené nos idées sur la nature de la *mesure* en général, et de ses divers genres et espèces. De là nous sommes passés aux régles qui concernent *l'arrangement* des parties de la mélodie, et nous avons composé et décomposé ce que nous avons nommé les *propositions* musicales. Nous avons ensuite, au moyen des ces propositions, formé des *périodes*, et, en assemblant à leur tour ces périodes, nous avons examiné comment elles pourraient entrer dans la structure des pièces de mélodie, plus ou moins étendues. Nous avons terminé ce livre en fournissant quelques moyens mécaniques pour obtenir facilement certains développements artificiels des idées mélodiques.

Dans notre troisiéme livre, nous avons commencé à traiter de la *simultanéité* des sons. D'abord nous avons examiné quels étaient les sons qui pourraient convenablement s'unir de manière à être entendus ensemble: c'est ce qui a donné lieu à l'examen des *intervalles* et des *accords* pris en eux-mêmes, et indépendamment des rapports de succession qu'ils peuvent avoir quand ils entrent dans la composition. Nous avons divisé les intervalles en *consonnances parfaites* et *imparfaites*, et en *dissonnances parfaites* et *imparfaites*. Les accords nous ont apparu ensuite comme *directs* ou comme *dérivés*, puis comme composés de trois, quatre, cinq, six et sept sons. Nous avons vu ensuite comment ces divers intervalles et accords pourraient être mis en usage. Nous nous sommes étendus sur la *résolution* des dissonnances, et nous avons examiné quelles notes dans chacun des accords il était préférable de *redoubler*. Enfin, en développant diverses idées sur l'harmonie à quatre parties, nous avons donné de nombreux exemples des *progressions harmoniques* les plus usitées.

Dans la seconde section de ce même livre, nous avons commencé l'explication des régles précédentes, et nous avons cherché des méthodes pour *accompagner* un sujet placé dans la partie grave, autrement pour *placer le chant et l'harmonie sur la basse*; puis nous avons opéré en sens inverse en examinant comment on peut *accompagner* un sujet placé dans la partie supérieure, autrement, *placer la basse et l'harmonie sous le chant*. Enfin, nous avons clos ce livre par un appendice relatif à certaines circonstances extraordinaires qui se présentent quelquefois dans l'harmonie pratique.

Le *contre-point*, dont il a été traité avec étendue dans le quatrième livre, est lui-même une circonstance particulière

de l'harmonie ordinaire, dont l'emploi se trouve ici assujetti à de certaines lois. Nous nous sommes d'abord attachés à bien étudier le contre-point *simple*, et nous avons examiné toutes les ressources de ce genre de composition, eu égard à la qualité du contre-point *égal* ou *inégal, consonnant, dissonnant*, avec *une* ou *plusieurs notes contre une*, avec *notes de passages, notes changées, syncopes*, avec *mélanges de valeurs, imitations*, etc.; enfin, eu égard au *nombre de voix*. Et comme les exemples que nous avions donnés étaient tous dans un style plus ou moins *libre* et *moderne*, nous en avons donné d'autres dans le style *sévère* et *antique*. Telles ont été nos opérations sur le contre-point simple. De même que le contre-point simple est une circonstance particulière de l'harmonie, de même aussi le contre-point *conditionnel* est une circonstance du contre-point simple. Nous avons fait connaître l'objet de la seconde section du quatrième livre, nous avons examiné comment le contre-point pourrait être *double, triple, quadruple*, selon que le sujet pourrait se placer alternativement dans deux, trois ou quatre parties. Nous avons vu quelles chances nouvelles l'on trouvait pour la *convertibilité* du contre-point, en employant les mouvements *contraires, rétrogrades*, et enfin *rétrogrades-contraires*.

Jusqu'ici nous avions enseigné comment on pouvait former et recueillir les matériaux de la composition; dans le cinquième livre, nous avons commencé à montrer comment on pouvait les mettre en œuvre pour en former un assemblage convenable et régulier : c'est ce qui a donné lieu à l'étude de *l'imitation*, puis du *canon* et de la *fugue*, qui ne sont, comme nous l'avons dit, que des imitations *continues* dans le canon et *périodiques* dans la fugue. Les lois qui fixent cette continuité et cette périodicité, et tous les accidents qui en naissent, ont été examinées avec toute l'étendue et tous les développements désirables.

Arrivé à ce point, l'élève qui se sera bien pénétré de notre doctrine peut écrire et accompagner correctement les idées qui lui viennent, il peut les développer mélodiquement et harmoniquement; mais, comme il doit toujours supposer que ses compositions sont destinées à être entendues et exécutées, il faut encore lui prescrire certaines règles à cet égard : la première est de ne rien écrire qui ne soit *exécutable;* il doit donc étudier les voix et les instruments pour en connaître *l'étendue*, et en général les *facultés;* il ne suffit pas qu'il considère isolément chacun de ces éléments, il faut qu'il sache comment ils peuvent *s'unir*, *s'associer*, se *combiner* entre eux, et former un ensemble

satisfaisant ; c'est de cette partie si essentielle que trai notre sixième livre, qui, nous l'espérons, sera quelqu fois consulté avec fruit par les jeunes compositeurs.

Jusqu'ici la musique s'était montrée à nous régnant e souveraine, et ne recevant de lois que d'elle-même ; dans l septième livre, elle s'offre volontairement soumise à l parole, à titre de revanche toutefois. C'est à deux égar principaux qu'elle fait sa soumission : 1o quant à *l'unio mécanique* des paroles considérées successivement dans le syllabes, les mots et les phrases ; 2o quant à *l'union méta physique*, c'est-à-dire quant à la nécessité de conformer se moyens d'expression aux idées fournies par le poëte.

Un seul objet reste désormais à examiner dans la scien du compositeur, c'est la connaissance des nécessités aux quelles le soumettent les convenances de temps, de lieu de personnes ; notre livre huitième lui donne à cet égar tous les renseignements qui peuvent lui être utiles. Apr quelques considérations générales, nous examinons le gen de musique convenable à *l'église*, au *salon*, au *théâtr* Nous avons saisi cette occasion pour donner, en ce qui con cerne le *plain-chant*, divers documents qui ne manque pas d'importance. Nous avons ensuite traité des divers parties de *l'office divin*, susceptibles d'être chantées en mu sique, et nous avons étendu nos instructions à plusieur morceaux de musique qui sans faire partie du culte, son néanmoins admis dans les églises. Du style d'église nou sommes passés au style de *chambre* ancien et moderne nous avons examiné ce qu'étaient des *madrigaux* et de *cantates*, puis nous nous sommes arrêtés un instant sur le pièces de *musique nationale* propres à chaque pays. Ce qu concerne le *théâtre* a fourni la matière de la troisièm division de cette première section, consacrée en entier la *vocale*, et dans laquelle *l'instrumentale* n'est considéré que comme accessoire. Après quelques généralités, nou avons examiné successivement toutes les pièces dont l'assem blage constitue un opéra. Ces pièces sont, pour ce qu touche la partie vocale : les *paroles*, les différentes sorte de *récitatif*, les *ariettes*, *airs*, *duos*, *trios*, *morceaux d'ensemble*, *chœurs*, *introductions* et *finals*. De là nous sommes passés à la partie instrumentale de l'opéra, et nos réflexions se sont portées sur *l'ouverture*, *l'entr'acte*, les *airs de danse*, enfin sur les *ritournelles*, grandes et petites. Nous avons terminé par l'analyse de l'opéra de *D. Juan* de Mozart, que nous avons proposé comme chef-d'œuvre de composition dramatique, offrant, en ce qui concerne la musique, un modèle en tout point irréprochable.

Il ne nous restait plus à parler que de l'*instrumentale* proprement dite, c'est ce que nous avons fait dans la seconde section du livre huitième. Nous avons en premier lieu examiné les *coupes* diverses auxquelles peuvent être soumises les pièces de musique instrumentale en général : les coupes *binaire* et *ternaire*, la coupe du *rondeau* et la coupe *libre*, nous ont occupés tour à tour. En second lieu, nous avons examiné comment ces coupes s'appliquaient à chaque morceau instrumental en particulier. Nous avons d'abord vu comment on en formait la *symphonie*, et nous nous sommes étendus sur cet objet, auquel on peut rapporter tous les autres ; l'analyse d'une des plus belles symphonies de Joseph Haydn nous a montré le type de perfection en instrumentale comme en vocale, l'analyse de l'opéra de *D. Juan* nous avait offert le type de perfection. Quelques observations particulières sur les *sonates* et les *concertos* ont complété ce que nous avions à dire sur cette matière, et terminé notre huitième livre, le dernier de notre *Manuel*, où l'art soit considéré dans sa partie essentielle, et qui forme le complément de la science du compositeur.

Aucun ouvrage n'avait offert jusqu'à ce jour une réunion de documents aussi étendus et classés avec autant d'ordre. Toutefois la matière offrait assez de difficultés pour que l'on excuse les fautes qui se seraient glissées dans un si long travail. Ces fautes peuvent consister d'une part en omissions, de l'autre en redites ; ces dernières ont peu d'inconvénient dans un ouvrage que l'on ne lit pas de suite, et que l'on consulte le plus souvent comme un répertoire ; les omissions qui pourraient être signalées concerneraient surtout quelques formules très-modernes, que nous n'avons pas trouvées assez généralement reçues pour être insérées dans un traité dont le principal mérite est d'offrir l'ensemble des connaissances réellement classiques, et d'exposer tout ce qui n'est sujet à aucune contestation aux yeux des bons esprits. Un troisième reproche, que l'on pourrait faire à quelques parties des huit livres qui viennent de passer sous les yeux du lecteur, serait une légère confusion, et aussi un peu de diffusion dans certains détails ; nous comptons assez sur la bienveillance des musiciens éclairés et impartiaux pour espérer qu'ils nous trouveront excusables sur ce point comme sur les autres.

Les matières qui vont nous occuper dans les quatre livres suivants, quoique en dehors de l'art proprement dit, sont très-bonnes et très-utiles à étudier. La nature de l'ouvrage auquel elles se rattachent ne nous permettant pas d'en parler avec l'étendue qu'elles comporteraient, les

renseignements rassemblés dans cette vue ne formeront que des sortes de résumés offrant des notions générales de la matière; ces sommaires ouvriront la voie aux personnes qui voudraient faire des objets que l'on y traite une étude plus sérieuse et plus approfondie.

FIN DU TOME TROISIÈME DE LA SECONDE PARTIE.

TABLE ANALYTIQUE

DES MATIÈRES

CONTENUES

DANS LE TROISIÈME VOLUME

DE LA DEUXIÈME PARTIE.

LIVRE SIXIÈME.

INSTRUMENTATION, VOIX ET INSTRUMENTS RÉUNIS ET SÉPARÉS.

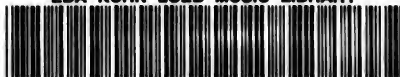
Pages.

Pages.

Pages.

(1) C'est par erreur typographique que ce paragraphe se trouve coté IX; il aurait dû être coté X, et les deux paragraphes suivants XI et XII.

FIN DE LA TABLE DES MATIÈRES DU TOME TROISIÈME DE LA DEUXIÈME PARTIE.


EDA KUHN LOEB MUSIC LIBRARY
3 2044 044 237 329

